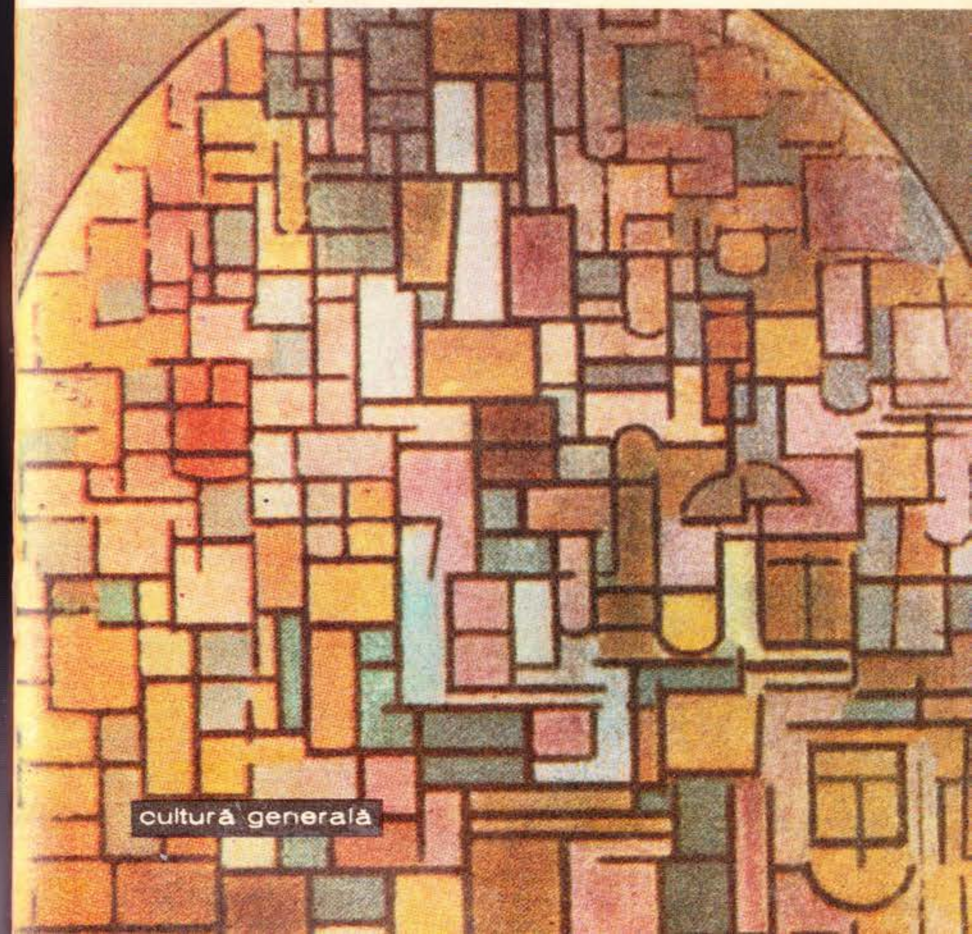


hegel

despre artă și poezie





hegel





Vol. I – II, lei 10

e d i t u r a m i n e r v a

«Performanţa de căpetenie a lui Hegel a constat în unirea logicii şi a istoriei. El a fost cel care a înţeles şi explicitat fiinţarea ca devenire, sistemul ca desfăşurare, printr-o monumentală tentativă a atotcuprinderii, între ale cărei dovezi *trebuia* să fie inclusă şi estetica. Arta, ca important domeniu al libertăţii umane, l-a preocupat pe marele filozof german în lucrările sale fundamentale.»

ION IANOŞI

Ilustrația copertei : *reproducere după Piet Mondrian*

georg wilhelm friedrich hegel

despre artă și poezie

*

SELECȚIE, PREFAȚĂ ȘI NOTE
DE ION IANOȘI

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1979
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

FENOMENOLOGIA ARTEI

Definitoriu pentru întreaga filozofie clasică germană a fost caracterul ei sistemic, totalizator ; ceea ce presupune, ca principiu ordonator, prevalența întregului asupra părții, implicarea diferitelor discipline filozofice în cîte o viziune filozofică unică. Kant a fost modelul : constructivismul său a cerut desăvîrșirea triadei „critice", completarea „rațiunii pure" și a „rațiunii practice" prin „puterea de judecată" ; printr-o filozofie a artei și o teleologie, revendicate de considerente arhitectonice, asemenea unor elemente mendeleieviene, presupuse chiar înaintea detalierilor. Nu altfel s-au petrecut lucrurile cu Fichte și cu Schelling ; pentru cel din urmă, „filozofia artei" era consubstanțială „sistemului idealismului transcendental".

Această primă premisă Hegel o moștenește, așadar, de la predecesorii săi. În rînd cu o a doua, pe care o găsește însă la ei doar într-o formă embrionară : implicarea istoricului în logic. Comparativ cu maestrul, Schiller a istoricizat „kantianismul", iar romantismul filozofic, în chiar etapele lui incipiente, s-a îndreptat către o gîndire istoristă. În această privință, mai era însă de parcurs esențialul. Performanța de căpetenie a lui Hegel a constat, anume, în unirea logicii și a istoriei, în impregnarea — am zice astăzi — sincronicului cu diacronicul. El a fost cel care a înțeles și explicitat ființarea ca devenire, sistemul ca desfășurare, printr-o monumentală tentativă a atotcuprinderii, concomitent

orizontală și verticală ; o revoluționară osmoză de planuri, între ale cărei dovezi *trebuia* să fie inclusă și estetica !

1. La Tübingen, Berna și Frankfurt-pe-Main, pînă în 1800, Hegel a avut pentru artă preocupări răzlețe, care n-au de ce să ne rețină atenția ; la Iena, în schimb, arta este implicată de el în prima dintre sistematizările sale filozofice, coincidență în măsură să confirme primatul totalizării asupra componentelor ei, extinderea succesivă obligatorie a viziunii — odată descoperite — asupra tuturor detaliilor particularizatoare și doveditoare. După încercări de expunere teologică și social-istorică, este semnificativă această întoarcere cu fața către o sistematică filozofică echivalentă aprofundării componentelor sale. Pentru cine agreează simbolica cifrelor, este plăcut că ea se inaugurează, dacă avem în vedere compararea filozofiilor lui Fichte și Schelling, din prima lună și primul an al secolului care abia începe ; și se produce propriu-zis, la capătul perioadei din Iena, adică în 1807, prin publicarea *Fenomenologiei spiritului.*

Prima sinteză hegeliană este revoluționară nu numai în măsura în care e însuflețită de o, filozofic sublimată, simpatie pentru Revoluția Franceză și chiar pentru prelungirea ei contradictorie napoleoniană, dar mai cu seamă prin acel istorism propriu sistemului ca atare, istorism ce nu s-ar fi putut transpune în planul ideilor dacă n-ar fi fost probat de noile procese revoluționare pe deplin reale. „Idealismul absolut", care potrivit naturii sale ar fi trebuit să fie static — cum în cele din urmă avea să și ajungă —, absorbea dinamica pe parcursul expunerii lui, se mlădia psihologic și istoric în ceea ce Engels va numi „embriologia și paleontologia spiritului", adică o paralelă poveste a „devenirii", în care aventura conștiinței individuale reproducea, prescurtat, etapele parcurse de către conștiința (idealist mijlocit : existența) omenirii. Potrivit codului hegelian, este vorba de treapta de cunoaștere și revelare de sine a Spiritului, printr-o serie de faze precum : conștiința „obiectivă", conștiința de sine, rațiunea, moralitatea, religia, știința absolută ; de un mecanism imaginat, dar nu pe de-a întregul imaginar, care silea

Spiritul să treacă, în evoluția sa, prin faze ce îl duceau și conduceau spre deplina conștiință de sine. Paradoxul acestei „fantezii reale", dacă e să-l formulăm în termeni globali și sumari, constă tocmai în tentativa de a împleti fantasticul cu realul, primul — reflex compensator al înapoierii germane, cel de al doilea — efect al automișcării unei pătrunzătoare gîndiri tot germane (la rîndul ei compensatoare în raport cu înapoierea) și al influențelor înnoitoare recent receptate din partea Revoluției Franceze și a războaielor napoleoniene. Faptul că cele două componente sînt la Hegel laolaltă prezente se poate lesne vedea din chiar poziția ce i se rezerva artei în automișcarea Spiritului : o poziție înaltă, nu departe de presupusa desăvîrșire dar valorificînd aproape exclusiv experiența străveche și încheiată a artei grecești clasice ; o experiență umanistă și raționalistă, ca atare reinterpretată, totuși în cadrul unei scheme care continua să subordoneze arta religiei. Spunem : continua, deoarece ipoteza rolului dominator al conștiinței religioase asupra celei artistice (variantă a primeia) era adînc încetățenită în filozofia idealistă germană, și Hegel însuși s-a eliberat doar treptat și tîrziu de ea, niciodată cu totul.

În *Fenomenologia spiritului,* „religia" era situată, așadar, într-o sferă superioară a istoriei Spiritului, poziție intermediară între o „moralitate" premergătoare și o „cunoaștere absolută" (filozofia) ulterioară ei ; cît privește „religia artei", din cadrul acestei trepte, ea era la rîndul ei interpusă între „religia naturală" și „religia revelată", cea dintîi corespunzătoare Orientului, iar cea din urmă creștinismului ; or asta înseamnă că „religia artei" era surprinsă în Grecia antică, drept acel moment al transformării în care religia ni se destăinuie precumpănitor prin artă — o particulară răsturnare a unei situații mai generale, deoarece în genere arta era concepută ca fiind subordonată religiei ; acum însă, în speță, religia își găsea modul său cel mai adecvat de exteriorizare prin și în artă (într-o religie laică, imanentistă și netranscendentală, umană și nedivină, dacă ar fi să forțăm puțin nota).

Fenomenologia spiritului reprezintă un prim model de totalizare logică și istorică, pe care Hegel îl va și depăși ulterior,

dar îl va și conserva, într-o duală și unitară mișcare proprie dialecticii sale. Cea de a doua sistematizare el o va da la Nürnberg în 1812-1816, în *Știința logicii ;* iar cea de a treia, cea mai importantă sub raport sistemic, la Heidelberg, în 1817, în *Enciclopedia științelor filozofice. Enciclopedia* nu se va păstra însă în forma ei inițială ; în cea de a doua sa ediție, din 1827, vor interveni modificări importante inclusiv planul care ne interesează. Astfel, deși situată în cadrul „Spiritului absolut" (invocat acum în chip expres), arta mai este încă tratată precum în *Fenomenologie :* terminologic ca „religia artei", iar în fond ca acoperind antichitatea greacă ; și numai în ediția de peste un deceniu i se va rezerva ei, „Artei", acel binecunoscut prim loc, relativ autonom, în desăvîrșirea Spiritului absolut, de dinaintea „Religiei" și a „Filozofiei". Sistemul hegelian este de-acum definit în toate articulațiile sale, în cele trei părți componente ale *Enciclopediei,* anume în *Logica* (mică, după cum i se mai spune), în *Filozofia naturii* și în *Filozofia spiritului.* Absolutul ca „proces" se dezvăluia treptat, ca „Rațiune", apoi (ca „alteritate") devenea „Natură", pentru a se întoarce la sine ca „Spirit" ; cît privește „Spiritul", el parcurgea o fază a „Spiritului subiectiv" („Antropologia, Sufletul" ; „Fenomenologia spiritului. Conștiința" ; „Psihologia. Spiritul"), apoi o fază a „Spiritului obiectiv" („Dreptul" ; „Moralitatea" ; ‚Eticul" — iar în cadrul acestuia „Familia", „Societatea civilă", „Statul") pentru a ajunge în cele din urmă la „Spiritul absolut", ce ni se dezvăluia în planurile succesive ale „Artei", „Religiei revelate" și „Filozofiei".

1807, 1817, 1827 sînt principalele momente în care Hegel fixează locul și rolul artei, pe care le revendica și le impunea construcția sa logică-istorică, procesual totalizatoare. Cîteva convingeri ale *Fenomenologiei spiritului* se păstrează și în *Filozofia spiritului ;* altele se modifică, se adîncesc, se detaliază — inclusiv în privința configurării (în varianta din 1827) a periodizării triadice în fazele „simbolică", „clasică" și „romantică" ale artei (lucru firesc, întrucît între timp se cristalizaseră, treptat și paralel, propriu-zisele prelegeri de „estetică"). Concepția către care tindea Hegel era cea privind „Spiritul absolut" ce se cunoștea

pe sine mai întîi ca „artă", apoi ca „religie", în fine ca „filozofie" ; concepție pe care el, totuși, o mai varia în continuare ; o dovadă în acest sens este acel pasaj interesant din *Filozofia istoriei,* în care „statul" era considerat ca reunind „latura obiectivă" și „latura subiectivă", constituind „temelia, miezul celorlalte aspecte ale vieții poporului, al artei, al dreptului, al obiceiurilor, al religiei, al științei" ; pe respectiva temelie se înălțau, în particular, trei forme prin care conștiința își dobîndea libertatea : „religia", „arta" și „filozofia". „A doua formă a reunirii obiectivului cu subiectivul în spirit este *arta* ; ea pătrunde mai adînc în realitate și în lumea simțurilor decît religia [...]. Prin artă, divinul trebuie să devină intuitiv, ea înfățișîndu-l fanteziei și intuiției." *(I.,* 50) Răsturnarea consecuției dintre artă și religie nu este decisivă, întrucît religiei i se rezerva „locul de frunte", iar artei o adîncime sporită doar în planul trecerii de la „spiritul" la „chipul" lui Dumnezeu, adică în cadrul religiozității însăși (arta redă „divinul și spiritualul prin excelență") ; ceea ce echivalează cu menținerea expresă a tutelei religiozității, în consens cu premisele inițiale. De fapt, la Hegel cele două consecuții posibile se corelează : pe de o parte, „religia" devenea „religia artei", pe de altă parte — prin creștinism —, „religia" depășea „arta" (dominantă la greci). Arta era premearsă și totodată urmată de religie — premearsă în epoca orientală, urmată în cea medievală ; iar „religiei" dominante în evul de mijloc îi lua locul dominarea „filozofiei" în timpurile moderne. Filozofia era privită în esența ei ca științifică, un accent limpede încă de la polemica introductivă, din *Fenomenologia spiritului,* cu subiectivismul și formalismul ; ceea ce nu excludea menținerea unui spiritualism de nuanță religioasă în chiar înțelegerea filozofiei.

Fapt este că, istoric și logic, încoronarea spiritului în genere și a celui absolut în speță îi revenea „filozofiei" — filozofiei idealiste germane și, finalmente, propriei filozofii. Că în acest punct dinamica eșuează în statică, construcția pune un imaginar punct progresului, sistematica suprimă dialectica, s-a demonstrat cu toată limpezimea. Am preciza doar că nu numai și nu atît

„sistemul" vine în contradicție cu „metoda", cît „sistemul închis" cu „sistemul deschis". Diferența, nu lipsită de importanță, presupune o mai hotărîtă încredere în caracterul sistemic al întregii gîndiri hegeliene, atît în aspectele ei inacceptabile, cît și în cele perene: „sistemul dialectic" este marea înnoire legată de numele lui Hegel. Opoziția între „metodă" și „sistem", pe care, din motive de claritate, Engels o desfășoară în *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane*, nu anihilează organicitatea sistemică-dialectică nici a lui Hegel, cu atît mai puțin a construcțiilor materialiste din *Capitalul* sau *„Anti-Dühring"* (acum doar reamintesc această evidență, pe care cu alte prilejuri am detaliat-o). Pe scurt, Hegel este filozoful sistematic în *toate*, în ceea ce are „viu" și „mort" (după expresia lui Croce), „fals" și „adevărat" (a lui Lukács). La Hegel, „sistem dialectic" este întregul, așa cum a fost el expus în *Fenomenologia spiritului*, în *Știința logicii*, *în Enciclopedia științelor filozofice*, dar și în părțile constitutive, cele cuprinse în lucrarea din urmă, sau cele elaborate de sine stătător: *Filozofia dreptului*, *Filozofia istoriei*, *Filozofia religiei*, *Istoria filozofiei*, *Prelegerile de estetică*.

Cuvîntul „filozofie" figurează în titlul aproape fiecăreia dintre aceste tratate și prelegeri. Hegel își propune — aflăm din *Istoria filozofiei* — să examineze îndeaproape „l e g ă t u r a strînsă ce există între filozofie și domeniile înrudite ale religiei, artei și ale celorlalte științe, precum și al istoriei politice" *(F.*, I, 18), deoarece „filozofia este adevărata teodicee față de artă, de religie și de sentimentele lor..." *(F.*, II, 689); „...forma determinată a unei filozofii este contemporană cu o anumită formă a popoarelor în mijlocul cărora apare această filozofie, contemporană cu constituția și forma lor de guvernare, cu morala lor, cu viața lor socială, cu dexteritățile, obișnuințele și plăcerile lor, cu încercările și lucrările lor în domeniul artei și al științei, cu religiile lor. [...] Spiritul a elaborat și a desfășurat totdeauna, în toată bogăția multilateralității lui, principiul etapei determinate a conștiinței sale de sine pe care a atins-o. Acest spirit bogat al unui popor este o organizare, un dom care posedă bolți, coridoare, galerii de coloane, săli, numeroase compartimente, toate acestea fiind produse ale unui unic întreg, ale unei unice epoci." *(F.*, I, 57) Iată întregul Hegel, în ceea ce își propune și în bună măsură realizează; cu restricția involuntar autocritică: „nici o filozofie nu-și depășește epoca" *(F.*, II, 691). Întregul pe care *Știința logicii* l-a definit ca fiind acel „a d e v ă r c a r e s e ș t i e p e s i n e", „t o t a d e v ă r u l": „unicul obiect și conținut al filozofiei" — adică „f i i n ț a c o n c r e t ă a i d e i i; arta și religia sînt felurile ei deosebite de a se cuprinde pe sine și de a-și da ființă adevărată; filozofia are împreună cu arta și religia același conținut și același scop, dar ea este modul suprem de a cuprinde ideea absolută, deoarece modul ei este cel mai înalt, este conceptul [...]. Deducerea și cunoașterea acestor forme particulare constituie însă sarcina ulterioară a științelor filozofice particulare" *(Ș.L.*, 825-826).

„Sistemul dialectic", sistemul în sine logic și istoric, ființînd și înaintînd în toată bogăția multilateralității lui, este spiritul hegelian: un dom cu bolți, coridoare, galerii de coloane, săli-compartimente, toate ale unui întreg unic!

2. Să detaliem (pe scurt) modul hegelian în care „se autopropulsează" spiritul prin artă și în cadrul ei.

În acest plan, *Fenomenologia spiritului* pare obscură la prima vedere, dar se destăinuie treptat celui decis s-o dezlege. Hegel a sublimat experiența istorică în cele mai abstracte cu putință concepte, în „conștiință", „conștiință-de-sine", „rațiune" și „spirit", în mișcarea unei conștiințe care devine conștientă de „esența absolută"; cititorul poate să recurgă însă la procedeul invers, dezghiocînd din abstracțiile „Sinelui" stadii particulare și forme concrete. Cel de-al șaptelea și penultim capitol, „Religia", se subdivide, cum am spus, în „Religia naturală", „Religia artei" și „Religia revelată". Cea din urmă este lumea creștină, a apostolilor, bisericii și teologiei care, — fiind ulterioară artei și depășind-o — nu ne interesează. Prima, în schimb, deși premergătoare artei propriu-zise, e pe cale de a-i configura specificul și, de aceea, merită un cuvînt aparte. Lumea îi apare conștiinței mai întîi sub chipul, imediat, al „religiei naturale", care parcurge, pe rînd, simbolismul luminii,

simbolismul vegetal și animal, simbolismul construirii. Întîi cuprinde și umple totul „Esența luminoasă pură a Răsăritului" și simpla ei alteritate negativă, „Întunericul" *(F.S.*, 390) ; vine la rînd „nevinovăția religiei florilor" și „vina religiei animalelor" *(F.S.*, 391) ; după care Spiritul apare ca fiind „Meșterul", construind „cristalele piramidelor și obeliscurilor, simple reuniri de linii drepte și suprafețe plane și raportări egale ale părților în care incomensurabilitatea rotundului este eliminată", ridicînd „aceste figuri drepte și plane la o rotunjime mai însuflețită", amestecînd anorganicul cu organicul figurii animalice și „cu forma gîndului, cu forma umană", trecînd de la „lăcașul înconjurător, realitatea externă", la „acoperămîntul interiorului" în care interiorul este întîi simplu, opac, imobil („piatra neagră") și apoi se însuflețește treptat, uman și spiritual („în amestecul formei naturale și al formei conștiente-de-sine") ; și astfel, la capătul drumului, „spiritul este artist" *(F.S.*, 392-394).

Hegel descrie pînă aici, ușor cifrat, Orientul antic, reprezentările lui solare nedivizate, dispersarea și particularizarea în vegetal și animal, construcțiile propriu-zise : piramida și obeliscul, templul, sfinxul, statuia „misterioasă", pe jumătate încă naturală și pe jumătate umanizată. Paragraful ultim, „Meșterul", este cu deosebire important, deoarece reprezintă o primă schiță a contribuției decisive pe care o datorăm egiptenilor și capacității lor de a produce saltul într-o „operă", concomitent religioasă și artistică.

În acest punct „meșterul a devenit un muncitor spiritual" *(F.S.*, 395), iar „opera" sa — „operă de artă". Mai întîi, „operă de artă abstractă", statuie a zeilor, imn și cult ; apoi „operă de artă vie", a sărbătorii și a luptătorului frumos ; în fine, prin limbaj, „operă de artă spirituală", epos, tragedie și comedie. Capitolul „Religia artei" este bogat în trimiteri concrete, la Titanii, reprezentînd forțele naturale primare, haotice, oarbe, pe care îi înlocuiesc zeii cei noi, „spirite etice, clare, ale popoarelor conștiente de ele" *(F.S.*, 398) ; la Demetra, Dionisos, Menade și oracolul delfic, la Antigona, Oedip, Oreste, chiar la Macbeth și Hamlet. În ciuda acestor din urmă „ieșiri" — prevestitoare de detalieri — spre alte zone de cultură, esențial rămîne cercul spiritualității grecești, ateniene, pentru care arta, din ce în ce mai vie, mai concretă, mai însuflețită, echivalează cu unica formă istoric necesară a religiozității. Hegel va păstra și în continuare, în ciuda modificărilor substanțiale proprii gîndirii sale tîrzii despre artă, multe elemente ale acestei fixații, fapt lesne verificabil printr-un reprezentativ pasaj din *Prelegerile de estetică,* pe care îl reproducem ca fiind retroactiv lămuritor în raport cu sensul atribuit „religiei artei" în *Fenomenologia spiritului :*

„Dar unde arta există în forma ei cea mai desăvîrșită, acolo tocmai ea în modul său figurat, conține felul de expunere cel mai esențial și mai corespunzător cuprinsului adevărului. Astfel, de exemplu, la greci arta a fost cea mai înaltă formă în care poporul își reprezenta zeii și în care el își procura conștiința adevărului. De aceea, poeții și artiștii grecilor au devenit creatorii zeilor lor, adică artiștii i-au dat națiunii elene reprezentare precisă despre activitatea și viața divinului, deci conținutul determinat al religiei sale. Și anume acest lucru nu s-a înfăptuit în felul că aceste reprezentări și învățături ar fi existat deja înaintea poeziei în forme abstracte ale conștiinței, ca propoziții religioase generale și ca determinații ale gîndirii pe care artiștii le-ar fi îmbrăcat doar ulterior în imagini și le-ar fi împodobit în chip exterior cu decorul poeziei, ci modul de producție artistică era de așa natură, încît poeții greci nu erau în stare să elaboreze ceea ce fierbea în ei decît în această formă a artei și a poeziei." *(E.*, I, 109-110)

Hegel își explicitează, aici, viziunea *organică* și *de fond* asupra locului și rolului artei în istoria omenirii : arta este conținut și formă în egală măsură, exteriorizările ei sînt corespondentul unei necesare interiorități. Pentru moment necesare, „de exemplu, la greci". Acest restrictiv „de exemplu" din scrierile hegeliene tîrzii lipsește încă în *Fenomenologia spiritului,* în care arta *este* spiritualitatea (religioasă) greacă, iar spiritualitatea greacă *este*

arta. Aşa stînd lucrurile, consideraţiile *Fenomenologiei spiritului*, deşi istoric localizate, nu trebuie transferate în locul rezervat particularizărilor unei anume arte (clasice), pentru că ele privesc arta în general; mai bine zis, particularitatea artei clasice elene se suprapune (deocamdată integral) specificului artei în genere. Tot ce ne dezvăluie acum Hegel în legătură cu figura ca „lucru" şi ca „limbaj", statuia „calmă" şi cultul „în mişcare", „l i n i ş t e a perfect liberă" şi „m i ş c a r e a perfect liberă", „t o t a l i t a t e a lumii" în epos, scindarea ei contradictorie (inclusiv în „d i v i n şi u m a n") în tragedie şi degradarea acestei scindări în comedie, toate detaliile cu adresă istorică şi locală precisă au totodată o adresă precisă în privinţa nivelului artistic de ansamblu al spiritualităţii. Este prefigurat aici cu limpezime — prin locul rezervat artei între „religia naturală" şi „religia revelată" — ceea ce se va explicita în *Filozofia spiritului* şi în *Prelegeri de estetică*. Iar faptul că această prefigurare se extinde destul de departe, în concret, reiese din paralela încheiere prin tragedie şi comedie atît a capitolului respectiv din *Fenomenologia spiritului*, cît şi a *Prelegerilor de estetică*: „comedia" fusese privită ca sfîrşit al artei antice şi, implicit, al artei; ea va continua să fie privită ca sfîrşitul artei antice, cît şi al artei moderne, drept care, din nou, ca punct terminus al artei în genere; dovadă că, discutînd destinul artei greceşti, prima sinteză filozofică hegeliană discută totodată destinul artei ca formă premergătoare „religiei revelate" şi apoi a „cunoaşterii absolute", prin filozofie.

Filozofia spiritului şi *Prelegerile de estetică* extind analiza asupra artei ca atare, au însă în vedere, mai cu seamă, arta antică greacă; şi ele postulează mai clar locul artei ca fiind, în automişcarea şi autodesăvîrşirea Spiritului absolut, premergătoare religiei şi filozofiei. Ambele înţeleg arta ca „purificare a spiritului de servitute", prin această eliberare înfrăţită filozofiei; dar totodată numai ca „o treaptă în liberare, nu însă şi liberarea supremă". Viziunea este generalizată, dar presupune o aceeaşi precumpănire în timp: „...artele f r u m o a s e pot aparţine numai acelor religii în care principiul îl constituie s p i r i t u a l i t a t e a c o n c r e t ă, ajunsă a fi liberă în sine, dar încă

nu absolută" (*E.S.*, 383) — adică, anume şi cu precădere în Grecia antică! „Introducerea" *Prelegerilor de estetică* variază aceeaşi concepţie: arta este „o realitate superioară" şi faţă de realitatea obişnuită şi faţă de prelucrarea ei în istoriografie, dar este numai „p r i m a formă" a cuprinderii spiritului absolut, prin „cunoaşterea s e n s i b i l ă" („în forma şi figura sensibilului şi obiectivului însuşi"), după care urmează o „a d o u a formă", în care spiritul absolut se „reprezintă" în chip religios, şi o „a t r e i a", în care gîndirea liberă a filozofiei se cunoaşte pe sine în chip deplin.

Este adevărat că *Filozofia spiritului* surprinde diviziunea artei în „s i m b o l i c ă" („arta s u b l i m u l u i"), „c l a s i c ă" (a „f r u m u s e ţ i i") şi „r o m a n t i c ă" (atunci cînd arta „renunţă" „să înfăţişeze zeul ca atare" de dragul unei mai mari interiorităţi şi spiritualizări); dar ca şi în *Prelegerile de estetică* (şi, indirect, în *Fenomenologia spiritului*, unde „religia naturală" era şi *simbolică*), prima formă este considerată mai degrabă ca un gen de pre-artă, iar ultima ca o post-artă, prima — predecesoare, iar ultima — succesoare a artei celei adevărate, care îşi descoperă, oricum, centrul de greutate şi deplina identitate de sine în „clasicul" sculptural elen. Unilateralitatea *Fenomenologiei spiritului* deconspiră mai lămurit o fundamentală calitate şi totodată o limitare a întregii concepţii estetice hegeliene: extrem de avizata, dar totuşi, cantonare în arta Greciei antice! Neajunsul acestei limitări („sistemice", se înţelege) se va estompa în *Filozofia spiritului* şi în *Prelegerile de estetică*, în măsura în care prezenţa declarată a „simbolicului" şi a „romanticului", din prima, se va extinde, în cea de a doua, într-o expunere detaliată, şi pe respectivele epoci şi pe artele lor caracteristice; accentele limitative se vor perpetua însă nu numai prin recunoaşterea *superiorităţii* artei „clasice", ca artă propriu-zisă, dar mai ales prin accentuarea *inferiorităţii* artei în raport cu religia şi cu filozofia.

Că aşa este o dovedeşte explicitarea celei mai contestate teze a esteticii hegeliene, evidentă implicit încă din *Fenomeno-*

logia spiritului: aceea cu privire la presupusa „moarte a artei". La această concluzie obligă, din nou, „sistemul" ca atare, ea este de neeludat în fond, chiar de n-ar fi mărturisită formal. Hegel este însă un gînditor prea consecvent pentru a nu-și duce gîndul pînă la capăt. „Arta frumoasă (ca și religia proprie acesteia) își are viitorul ei în religia adevărată" (*E./S.*, 384), ceea ce echivalează în a nu avea pe deplin un viitor propriu. *Prelegerile de estetică* lămuresc lucrurile încă de la început (organicitatea construcției cere această coincidență între început și sfîrșit): „Noi am depășit starea de a mai putea venera și adora operele de artă ca niște divinități, impresia pe care ele o fac este mai temperată de reflexie și ceea ce ele trezesc în noi are nevoie de o piatră de încercare superioară și de o altfel de evaluare. Cugetarea și reflexia au depășit artele frumoase." (*E.*, I, 14) „Pentru noi arta nu mai trece drept model suprem în care își procură existență adevărul. [...] Cu progresul culturii, la orice popor apare în general o epocă în care arta trimite dincolo de ea însăși. [...] Un astfel de timp este cel în care trăim acum. Putem spera, fără îndoială, că arta se va dezvolta și perfecționa tot mai mult, forma ei a încetat însă a mai fi nevoia supremă a spiritului." (*E.*, I, 100-111)

Formulările sînt atente și hotărîte. Nu este vorba nici de lipsa interesului omului modern față de artă, nici de inexistența operelor de artă în prezent ori viitor. Se postulează, însă, nevoia unor alte dominante și în raportările noi față de producțiile spirituale vechi, și în natura producțiilor spirituale recente. „Forma intuiției sensibile", proprie artei, continuă să-i apară lui Hegel ca dominînd o etapă a istoriei spirituale. După cum arta fusese precedată de „domeniile finite ale vieții", după ea urmează o sferă care „depășește modul de a concepe și de a reprezenta absolutul pe care-l posedă arta": urmează reprezentarea religioasă, dominantă în evul de mijloc, și gîndirea filozofică, dominantă în epoca modernă. Nu exclusivitate, repet, ci dominare, adică subordonarea celorlalte forme spirituale celei hotărîtoare. După ce „obiectivitatea artei" și „subiectivitatea religiei" patronaseră Grecia antică și secolele creștine, și una și alta se implică, sintetic, în precumpănitoarea gîndire științifică-filozofică, cu adevărat universală, a lumii moderne: filozofia devine „Ideea ce se gîndește pe sine, adevărul care știe *(die wissende Wahrheit)*" *(E./S.*, 402).

Ceea ce publicistica denumește, printr-o formulă sumară și prea puțin exactă, „moartea artei" este de fapt, la Hegel, o transmutare, în complexa orchestrație istorică, a rolului de concertmaistru ori de prim solist, atribuit, succesiv, diverselor instrumente ale „Spiritului". Arta nu moare, putem spera că ea „se va dezvolta și perfecționa tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului". În această precizare e cuprinsă esența istorismului hegelian. *Fenomenologia spiritului* postulează concepția, *Filozofia spiritului* o limpezește, *Prelegerile de estetică* o detaliază.

Istorismul sistemic al filozofiei clasice germane a fost deschizător de porți ascunse, dar și un cal troian. Urmărind cu obstinație întregul, filozofii au fost obligați să-și subjuge părțile și, în ultimă instanță, să le și sacrifice. Ansamblul s-a răzbunat pe componente, corelațiile atotcuprinzătoare s-au transformat în chingi sufocante. Unii au vrut cu tot dinadinsul să asigure artei un rol de căpetenie în ierarhia spiritului, alții dimpotrivă. Ierarhizarea logică și istorică era aceea care, și într-un caz și în altul, putea să nedreptățească ființări relativ de sine stătătoare, de odinioară sau mai recente. Cu toate că ea, împletirea ierarhică, acorda și strălucirea cuvenită multor etape și forme analizate. Și asigura o anume clarviziune chiar unilateralității: căci unilateralitatea deriva din multilateralitate, îi păstra reflexul, o valorifica pe mai departe în intuiții false și adevărate totodată. E simplu să surprinzi nedreptatea manifestată de Hegel în raport cu arta epocii sale și a celei viitoare; mai greu este să descoperi profundele diagnosticări exacte, cuprinse chiar în această nedreptate.

3. Studenților săi Hegel le-a expus estetica de șase ori: de două ori la Heidelberg (1817 și 1819), de patru ori la Berlin

(1820/1821, 1823, 1826 și 1828/1829). În reconstituirea ulterioară, pentru tipar, a *Prelegerilor de estetică*, ucenicului său Hotho i-au stat la dispoziție însemnări atît ale studenților, cît și ale profesorului; pe cele mai vechi el le datează din 1817 și consideră că au fost substanțial prelucrate în 1820, ulterior neintervenind decît unele adăugiri. Rezultă că esența elaborărilor cunoscute nouă astăzi s-ar localiza la sfîrșitul perioadei din Heidelberg și începutul celei berlineze.

Care sînt sursele de la care pornea Hegel? Ce predecesori avea el în vedere? *Estetica** distingea o istorie a raportărilor erudite la materialul empiric al artei: *Poetica* lui Aristotel, *Ars poetica* a lui Horațiu, scrierea despre sublim atribuită lui Longhin, contribuțiile mai noi ale lui Home, Bateur, Ramler și teoretizările germane mai noi ale lui Goethe și ale romanticilor, în consens cu experiențe practice moderne; întreg acest mod de exegeză „care pleacă de la particular și de la dat" (*E.*, I, 27) Hegel îl considera util prin acumulări, dar nu-i acorda nici o atenție de sine stătătoare. Pe de altă parte, el reținea „reflexia în întregime teoretică care caută să cunoască frumosul ca atare din sine însuși și să-i aprofundeze i d e e a" (*E.*, I, 27), reflexia filozofică urcînd de la Platon și păcătuind adesea prin speculativism; drept care, în elaborarea conceptului filozofic al frumosului, s-ar cere „mijlocite în sine, ambele extreme menționate, întrucît el unește universalitatea [sau generalitatea] metafizică cu modul-determinat al unei particularități reale" (*E.*, I, 28).

Observația va fi decisivă în definirea obiectului esteticii („artele frumoase"); ea era de-acum hotărîtoare în circumscrierea metodologiei urmate (în „filozofia artelor frumoase"). Neeludînd experiența empirică și particularizatoare, Hegel se concentrează asupra acumulărilor reflexive și generalizatoare, printr-o valorificare în care se implica aproape continuu și atitudinea critică. Trimiterile la Platon, Kant, Schiller, Schelling, Fichte, frații Schlegel, Tieck, Solger, Novalis, ajutător la Winckelmann

---

* De-acum vom indica astfel, prescurtat, *Prelegerile de estetică*.

Moses Mendelssohn, Hirt, Eschenmayer, Jacobi ș.a. sînt exprese. Platon impune prin „unicul gînd adevărat că esența frumosului este inteligibilă, este ideea rațiunii" (*E.*, I, 561), „totuși abstracția platoniciană nu e îngăduit să ne mai mulțumească, nici chiar cît privește ideea logică a frumosului" (*E.*, I, 28). Pe aceasta Hegel dorea s-o conceapă „mai profund și mai concret"; să reținem cu deosebire termenul din urmă, anume prin prisma întregii sale gîndiri filozofice, potrivit căreia, în eforturile succesive de pătrundere „cunoașterea spiritului este cea mai concretă, de aceea cea mai înaltă și cea mai grea" (*E./S.*, 5).

Prin acest original elogiu adus „concretului", către care tind să se ridice toate abstracțiile propriei sale filozofii, se cuvine înțeleasă și ambivalenta raportare la *Critica puterii de judecată*; ambivalentă, întrucît, pe de o parte, reflexiile kantiene conduceau conștiința la sesizarea și gîndirea Ideii *concrete* (așa au fost ele descifrate și prelungite de către Schiller), pe de altă parte, ele se împotmoleau însă la jumătatea drumului, plătind un tribut greu nu numai abstracției, dar și subiectivismului și formalismului. Hegel evidenția limpede împrejurarea din urmă încă în *Știința logicii*, în critica înțelegerii cantitative a sublimului de către Kant, o atitudine critică, reluată în *Estetica* și completată prin alte săgeți la adresa modului kantian prea subiectiv și formal în postularea frumosului. Dintre intuițiile kantiene în privința puterii de judecată estetică, Hegel prelua, în schimb, „unitatea nemijlocită a generalului cu particularul" (*F.*, II, 625), efortul de eliminare a „opunerii intuirii și a conceptului" (înțelegerea frumuseții ca „idee intuită"), relația dialectică dintre „suprasensibil și sensibil" (*S.F./C.S.*,35-37). Într-un cuvînt, pe Hegel îl atrăgeau din filozofia kantiană „termenii medii care rezolvă și readuc la unitate opoziția și contradicția spiritului în sine abstract și al naturii", „nevoia acestui punct de unificare" dintre intelect și intuiția sensibilă, „jocul liber al intuiției și al imaginației", faptul că în frumos „generalul și particularul, scopul și mijloacele, conceptul și obiectul se întrepătrund total", acordul „în care însuși particularul este adecvat conceptului" (*E.*, I, 62-65).

Marele merit al lui Schiller, își continuă Hegel valorificările, constă în prelungirea acestor recunoașteri kantiene privind „contopirea raționalului cu sensibilul", unitatea „generalului și a particularului, a libertății și necesității, a spiritualității și naturalului, pe care a conceput-o Schiller științific ca principiu și esență a artei" — odată cu capacitatea „de a fi sfărîmat subiectivitatea și natura abstractă a gîndirii kantiene" (*E.*, I, 66-68). La rîndul său, Schelling explicitează mai în detalii unitatea contrariilor ce stă la baza frumosului artistic, dar acordă operei de artă acel loc spiritual suprem, pe care Hegel îl revendica pentru gîndire, pentru ideea înțeleasă conceptual.

Din această schiță extrem de sumară putem conchide că dialectica și, în special, dialectica spirit-natură, concept-obiect, general-particular, suprasensibil-sensibil, din estetica germană premergătoare, erau considerate de către Hegel acea moștenire centrală în jurul și în continuarea căreia urma el să-și modeleze propria viziune despre frumos și despre artă. Confirmarea acestei continuități o găsim chiar în definițiile date de el obiectului artistic : „conținutul artei este ideea, iar forma ei plăsmuirea sensibilă, figurată. Arta trebuie să îmbine aceste două laturi în liberă și conciliată totalitate" ; „arta are sarcina să înfățișeze ideea pentru intuiția nemijlocită în formă sensibilă, și nu în forma gîndirii și a spiritualității pure în general, și cum această înfățișare își are valoarea și meritul în corespondența și unitatea ambelor laturi, adică în corespondența și unitatea ideii cu forma ei, înalta valoare și excelența unei opere de artă, realizată conform conceptului ei, va depinde de gradul de unitate interioară în care apar contopite una în alta ideea și forma" (*E.*, I, 78-79).

Iată alfa și omega esteticii hegeliene, punctul nodal din care decurg și pe care trebuiau să-l confirme toate considerațiile sale particulare și exemplele individuale. Legătura cu ceea ce prefigurase Kant prin medierile și unificările sale este evidentă ; nu mai puțin lămurite sînt însă și discontinuitățile și cezurile pe care le operează urmașul. Este vorba, în primul rînd, de celebrul „conținutism" hegelian, care refuză intruziunea „purificărilor" formale și formalizatoare din viziunea kantiană. Pasajele

anterior citate sînt în acest sens limpezi : Hegel cerea, întîi, ca respectivul conținut care urma să fie reprezentat artistic să se dovedească în el însuși capabil de a fi reprezentat artistic ; cerea, de aceea, în al doilea rînd, ca acest conținut să nu fie ceva în sine abstract, ci concret ; drept care cerea, în al treilea rînd, ca forma să fie ea însăși concretă, individuală, unică, o plăsmuire sensibilă : „Faptul că concretul revine ambelor laturi ale artei — adică atît conținutului, cît și formei în care acesta e înfățișat — este tocmai punctul în care ambele coincid și își corespund reciproc, așa cum, de exemplu, figura naturală a corpului omenesc este un concret sensibil în stare să înfățișeze spiritul în sine concret și să se arate adecvat acestuia" (*E.*, I, 77.)

Acest „de exemplu" sugerează, din nou, rolul pe deplin adecvat pentru reprezentarea artistică anume a sculpturii și, prin ea, a spiritualității antice elene. Ceea ce contează însă acum este accentuarea constantă a conținutului în dialectica contrariilor, primatul său asupra formei în cadrul unității lor indisolubile — la antipodul definirii kantiene a frumosului ca fiind „ceea ce place fără concept". Desigur, Kant a pendulat și el între „frumusețea pură" și „frumusețea aderentă", între intuiția pură și intelectualism, între frumos și sublim, între frumosul ca finalitate fără scop și frumosul ca simbol al binelui moral etc. Ambiguitatea kantiană Hegel o tranșa într-o direcție : „un conținut determinat își determină și forma care i se potrivește" (*E.*, I, 19).

La Hegel totul derivă din gîndire și este validat de ea. Ca atare, Hegel nu acceptă vreo ruptură între modalitățile gîndirii, între variantele adevărului. Arta nu este *mai puțin* gîndire decît filozofia — chiar dacă este *mai puțină* gîndire decît filozofia, Cu alte cuvinte, arta era concepută *structural* ca fiind similară cu gîndirea conceptuală, doar *istoric* premergătoare ei : cu o aceeași *esență,* situată însă pe o *treaptă* inferioară. Cugetarea idealistă germană de pînă la Hegel s-a străduit să dureze punți între domeniile și manifestările spiritului, dar a păstrat și multe dintre disjuncțiile lor. Din această ultimă cauză, Kant va apărea mai

viabil decît Hegel în delimitarea specificului estetic, numai că sprijinul său în circumscrierea „autonomiei" va putea fi prelungit pînă la susținerea „autonomismului". Patosul lui Hegel era și în acest punct consecvent totalizator, și paradoxul constă în împrejurarea că, deși Hegel aprofunda arta mult mai concret și mai în detaliu decît Kant, pe el îl interesa în fond în mult mai mică măsură *arta ca atare*, decît modul în care prin artă putem intra în posesia *aceluiași*, pînă la urmă, *adevăr cu al filozofiei*: „Frumusețea [...] nu e decît un anumit mod al exteriorizării și reprezentării adevărului " (*E.*, I, 99), rămîne judecata care îi patronează toate analizele, oricît ar fi ele de întinse și de subtile.

Din această dominantă derivă celelalte: primatul conținutului asupra formei, primatul obiectului asupra subiectului. Ca atare, Hegel nu ierta nici o concesie inversă, în favoarea formei sau a subiectivității. Toate, sau aproape toate polemicile sale cu ceilalți teoreticieni germani ai artei, foști sau actuali, au ca sîmbure problematic respingerea categorică a deplasărilor presupuse către psihologism, subiectivism, formalism, individualism. În acest punct îi contesta pe Moses Mendelssohn, pe Eschenmayer și Jacobi, pe Schelling și Fichte, dar mai cu seamă tribulațiile romantice pe seama „ironiei" — derivate din Fichte și Schelling, variate de frații Schlegel, Solger, Tieck, Novalis. El accepta ironia socratică drept mod particular al dialecticii subiective, dar refuza generalizările ei (trădătoare) moderne, care îi conferă amploarea unui „principiu universal". Iată, rezumate, numai cîteva dintre aprecierile sale tăioase: ironicul, ca individualitate genială, rezidă în autonimicirea a ceea ce este sublim, măreț și excelent în creațiile artistice obiective; este negativitate, dizolvare, distrugere, care nu ia nimic în serios, se joacă cu toate formele; este exacerbare formală, supralicitare individuală, ancorată în dorințe, în loc de existență și acțiune, înlocuind gîndirea prin inimă, spiritul prin suflet; este o „cvasi-tuberculoză a spiritului" etc. Pentru Hegel, prin exacerbarea romantică a ironiei, aparența jucăușă înlocuia realul serios, totul sucombînd în „subiectivitatea particulară", „subiectivitatea arbitrarului", „extravaganța subiectivității". Acesta este termenul central al criticii: subiectivitatea, rezultat al unor monologări profetice lipsite de concept. Polemica este una *istorică*, confruntă iluminismul și clasicismul, din care provine și pe care le statornicește Hegel, cu disoluțiile moderne de natură accentuat romantică. S-ar putea ca unele accente să pară astăzi unilaterale, de un raționalism „obiectiv" liniar. Să nu uităm însă că acest „antiromantism" conținea și numeroase elemente vizionare în raport cu un iraționalism ce se configura încă în timpul vieții lui Hegel și care avea să izbucnească, îmbrățișat tot mai frenetic, după și pe baza înfrîngerii revoluțiilor din 1848. La Hegel, dimpotrivă, mai erau încă vii — chiar dacă idealist distorsionate — învățămintele revoluției din 1789. Motiv pentru care Schiller și mai ales Goethe i-au furnizat cele mai importante probe artistice favorabile unui iluminism în continuare raționalist, în ciuda a tot și a toate.

În înfruntarea „ironiei romantice", Hegel lupta pentru luciditate. Dar tot partea lucidității o lua întregul său efort de a habilita *știința* ca supremă instanță a spiritului; inclusiv „știința despre artă", pe care o considera și posibilă și indispensabilă. În dezvoltarea sa Hegel trebuie să se fi despărțit destul de rapid de învățătorul său Schelling, care cedase „mitologiei" multe din prerogativele științei. Hegel voia să fie consecvent științific: el depășea „filozofemele" de dragul filozofiei, depășea chiar arta de dragul „științei despre artă". Prima direcție indică tot ce e mai valoros în gîndirea sa, a doua — și limitele ei. Revenim la tema mai înainte intonată, dar la alt diapazon: „știința despre artă este în timpul nostru și mai necesară decît a fost pe vremea cînd arta pentru sine oferea deja ca artă deplină satisfacție. Arta ne invită să fie considerată de pe pozițiile gîndirii, și anume nu cu scopul de a o face să reînvie, ci cu scopul să înțelegem științific ce este arta." (*E.*, I, 17)

4. Hegel și-a conceput *Estetica* în trei părți: generală, particulară și individuală. El a postulat, mai întîi, ideea generală a

frumosului artistic ca „ideal", raportul acestuia cu natura și raportul producției artistice obiective cu capacitățile creatoare subiective; apoi a desfășurat succesiunea formelor particulare de plăsmuire artistică; în fine, a examinat individualizarea frumosului artistic, ca sistem al artelor, al genurilor și speciilor lor.

Știința logicii făcea distincția între *das Ideale* (ceea ce e ideal) și *das Ideelle* (ceea ce e de natură ideală). În *Estetică* devine central primul concept: „frumosul însuși trebuie conceput ca idee, și anume ca idee într-o formă determinată, ca i d e a l" *(E.,* I, 113). În terminologia hegeliană, „idealul" este conceptul estetic central și corespondentul adecvat al specificului artei, al specificei sale dialectici; aceasta, întrucît „idealul" este răsfrîngerea sensibilă a ideii, unirea liberă între lăuntric și exterior, generalitate și „individualitate vie"; este, în cele din urmă, echivalentul frumosului ca frumos artistic.

Să precizăm cu acest prilej că, pentru Hegel, frumosul ca obiect al esteticii se suprapunea cu frumosul artistic; „frumosul natural" el îl excludea din preocupările științei sale. Cînd proceda astfel, el se conforma sistemului său idealist obiectiv, potrivit căruia spiritul neagă și depășește natura și toate dependențele ei, avîntîndu-se către propria sa, desfășurată și multiplă, libertate. Pentru a fi cît se poate de riguroși, vom observa că, prin prisma esteticii sale, Hegel făcea abstracție de „natura" ca atare, și nu de „naturalul" pe care arta îl implică în producțiile ei. Adevărul este că el nu se dezinteresa cu totul nici de „natură", ci o considera doar anterioară și inferioară producțiilor umane libere, sau o subordona, ajutător, acestora: „în sensul acesta, frumosul din natură apare numai ca un reflex al frumosului aparținător spiritului, ca un mod imperfect, incomplet...". În schimb, „frumusețea artistică e frumusețea n ă s c u t ă și r e n ă s c u t ă d i n s p i r i t"; ea dispune de o superioritate *relativă*, pe scara devenirilor, și de o superioritate *absolută*, în măsura în care „spiritul este c e e a c e e v e r i t a b i l" *(E.,* I, 8-9.)

Sînt propoziții unilaterale, care au fost și pot fi întemeiat amendate de către materialiști. Numai că materialismul însuși se cuvine să opereze distincții în ceea ce dorește să opună idealismului dialectic. Din exces de zel s-a putut trece la o reabilitare a „naturii" care, involuntar, să subțieze sau să suprime latura activă și creatoare proprie oricărei munci umane, și celei artistice îndeosebi. Așa a procedat un anume „antihegelianism" pe cît de materialist tot pe atît de nedialectic, ignorînd modul în care, pe urmele lui Kant și Fichte, Hegel a dezvoltat „activismul" propriu subiectului creator. E adevărat, pe de altă parte, că Hegel a „spiritualizat" saltul ontologic din sferele naturii într-ale umanității; chiar și atunci cînd, în chip profund și novator, a recunoscut rolul central al muncii în respectiva propulsare de sine ontologică, implicînd-o din nou în autodezvoltarea spiritului: a introvertit, cu alte cuvinte, ontologia reală *în* logica ideală.

Supralicitarea spiritului într-unul universal și atotstăpînitor este idealism și se cuvine ca atare demontată. În cadrul propriu și cu frînele specifice pe care le pune în acțiune, acest idealism se împacă însă cu o complementară supralicitare a omului, a activităților lui, a adaosurilor esențiale pe care omul le produce — prin producție — în lumea și în raport cu lumea preexistentă; elogiu din care de astă dată nu avem voie să nu reținem un „sîmbure rațional", compatibil cu ulterioare viziuni mai simplu și mai direct favorabile omului.

Pe de o parte, întîlnim la Hegel formulări exclusiviste, precum: „necesitatea frumosului artistic derivă din lipsurile realității nemijlocite" *(E.,* ,I 159) — deși, la drept vorbind, am putea găsi justificări și pentru o asemenea suplimentare și suplinire a prozei vieții prin poezia artei. Pe de altă parte, ne întîmpină formulări mai suplu înlănțuite: „î n p r i m u l r î n d, natura din parte-i oferă omului cele trebuincioase și, în loc să pună piedici în calea intereselor și scopurilor lui, ea, din contra, li se oferă de la sine, favorizîndu-le pe toate căile. Dar, în a l d o i l e a r î n d, omul are trebuințe și dorințe pe care natura nu e în stare să le satisfacă în chip nemijlocit. În aceste cazuri el e nevoit să-și obțină îndestularea necesară prin mijlocirea pro-

priei sale activități ; e nevoit să pună stăpînire pe lucrurile naturii, să le îndrepte, să le formeze, să înlăture ceea ce este jenant prin îndemînare cîștigată, prin propriu efort și să transforme astfel exteriorul în mijloc cu ajutorul căruia el este în măsură să se dezvolte conform tuturor scopurile sale" (*E.*, I, 261). În acest raționament o ontologie umană este axiologic întemeiată, și anume printr-o mobilă implicare reciprocă a ceea ce a fost și a ceea ce avea să-i fie adăugat.

Pe această cale a „adăugirilor", predeterminate totuși, apare și „idealul", situat la intersecția încă naturalului și total spiritualului. Frumosul artistic se scutură de strîmtorările naturii și se avîntă către libertățile muncilor spirituale : din „nici-nici", el ajunge „și-și". Între cufundarea în natură și spiritualitatea cu totul desprinsă de ea, Hegel descifra „această stare mijlocie sau intermediară, în care spiritul își înfățișează reprezentările în forma lucrurilor naturii numai fiindcă el nu și-a dobîndit încă o formă mai înaltă, dar se străduiește să potrivească în această legare una cu alta cele două laturi" ; „această stare este în general [...] poziția poeziei și a artei". (*E.*, I, 324-325).

Aflîndu-se tot în interiorul sistemului, ni se dezvăluie una dintre consecințele lui — la rîndul ei cu multe alte consecințe. Printre acestea apare curînd și reversul măsurii pozitive dintre sensibil și spiritual, natural și ideal : nevoia echidistanței pe care în privința frumosului Hegel avea să se simtă obligat să-l mențină între înfeudarea față de natură și totala ei spiritualizare. Ambele extreme îi apăreau ca neprielnice artei și le refuza constant și tăios : gnoseologia mecanică, reductibilă la „simpla exactitate", „simpla imitare", „imitarea naturii", „concurența [artei] cu natura", „simpla imitare formală a ceea ce există" (tot ceea ce ulterior va fi desemnat ca naturalism) ; dar și frecventele alunecări de la „das Ideale" către „das Ideelle", către un spirit nesusținut corporal, volatil, fluent, efemer, gesticulînd fără acoperire, în numele „purității" și al „purificării". „...lumea s-a săturat și de populara naturalețe în artă, întocmai ca de amintitele idealuri abstracte" (*E.*, I, 167), care vehiculează „nebuloasa reprezentare a timpului mai nou despre ceea ce este de natură ideală..." (*E.*, I, 250).

Dialecticianul nu s-a dezmințit nici în adeziuni, nici în critici : el a corelat extremele și le-a compensat de fiecare dată. Ca și practica, teoria „naturalistă" trebuie să-i fi displăcut și ea idealistului Hegel, fapt de înțeles și, în bună măsură, de acceptat ; poate mai interesantă totuși — asemenea unei involuntare „autocritici" din interiorul taberei de care aparținea — se conturează neaderența „la această manie a așa-ziselor idealuri", care, în condițiile slabei dezvoltări sociale germane, grevate în artă de romantisme și sentimentalisme conservatoare, risca să acopere și să bruieze sedimentări cu mult mai valoroase. Pe acestea le va proiecta Hegel în prim-planul artei — pe Shakespeare, sau pe Goethe din etapa sa de maturitate (spre deosebire de tînărul Goethe și mai ales de tînărul Schiller, care plătiseră încă un tribut dezagreabil idealizărilor de factură romantică). Sînt demne de rememorat și postulatele de principiu care, la antipodul imitării slugarnice și sterile a naturii, subliniau nevoia „naturaleții", garantînd „lucruri mai pline de conținut și de viață în formă și cuprins". Idealul, spunea Hegel, nu se poate opri la ceea ce este nedeterminat și interior, el trebuie să se exteriorizeze și ca formă determinată omnilaterală ; anume printr-o consubstanțială „legătură cu această lume a relativului", care este lumea naturală și reală — „fiindcă omul, acest centru desăvîrșit al idealului, t r ă i e ș t e în chip esențial, acum și aici..." (*E.*, I, 250). Altminteri formulat : „...arta nu se poate dispensa de ceea ce este finit și nu trebuie să-l trateze ca pe ceva ce e numai rău, ci să-l contopească, conciliat, cu ceea ce este veritabil..." (*E.*, I, 262). Accentuarea din urmă pare a fi „defensivă", și este chiar în măsura în care filozofia epocii era dominată de spiritualisme ; făcînd parte dintre ele, Hegel li se opunea însă, cu un simț „realist" și „al realului" ieșit din comun. Termenul „viu" revine în text ca un atribut inextricabil al artei : arta este viabilă numai datorită vioiciunii și vitalității. Este firesc să fie așa, deoarece arta este aparența esenței, situată „la m i j-

loc între sensibilitatea nemijlocită și cugetarea ideală"; și de vreme ce ea se adresează celor două simțuri superioare („teoretice") ale omului, văzului și auzului, care și ele sînt specifice mijlocitoare ale acestei stări „de mijloc" sensibile-suprasensibile. „În felul acesta, sensibilul este spiritualizat în artă, pentru că în ea spiritualul se înfățișează sensibilizat" (*E.*, I, 44-45),

Scrupuloși pe cît posibil, nu vom nesocoti grafia formulei din urmă: Hegel dorea, firește, să păstreze în prim-plan spiritul. În același timp, el împlînta spiritul în și îl împletea cu sensibilul, naturalul, realul. „Arta plăsmuiește în forma fenomenului exterior, și deci totodată natural" (*E.*, I, 51), „arta este chemată să descopere adevărul în forma plăsmuirii artistice sensibile" (*E.*, I, 61), variază aceeași corelație, în care primează adevărul spiritual, totuși într-o indestructibilă unitate cu specifica-i realitate artistică. „Naturalul" este „ceea ce e viu și simplu al artei ca artă frumoasă" (*E.*, II, 9), un natural superior prin emancipare, prin libertate.

În raport cu cele realizate de artă, Hegel cita explicit dictonul lui Terentiu *„Nihil humani a me olienum puto"* (*E.*; I, 52). Nucleul judecăților lui rămîne omul și „îndreptarea" lui succesivă. Sigur că, eliberarea fiind concepută în „trepte", artei i se rezerva doar anticamera filozofiei. Oricum, ontologia și gnoseologia artei dobîndesc o articulație dialectică, pe care se va întemeia o bună parte a esteticii (cantitativ și calitativ), atît din secolul trecut, cît și din cel prezent.

Hegel, la rîndul său, valorifica în aceste ambivalente postulări ale structurilor artistice o seamă dintre intuițiile predecesorilor și contemporanilor săi. O atare intuiție, dintre cele mai profunde, îi aparținea lui Goethe, prin îmbinata concluzie a unor aproximări unilaterale curente: „Natura n-are sîmbure, nici coajă, / Ea este dată dintr-o dată" — formulă întipărită statornic în gîndirea lui Hegel și pe care vor crește și ulterioare investigații de-ale lui Lukács. După cum nu e nici exclusiv spirituală sau exclusiv sensibilă, arta nu poate fi doar interioară

sau doar exterioară, fie conținut, fie formă. Specificul artei — în prelungirea naturii, activ și creator remodelată — constă tocmai în unitatea „sîmburelui" și „cojii", ceea ce, conceptualizat, echivalează cu unitatea dintre general și particular, esență și fenomen, necesar și accidental ș.a.m.d. Parafrazîndu-l tot pe Goethe, Hegel unea forma cu materia, într-o dinamică a succesivelor deveniri: „Materia care a primit formă este, la rîndul ei, materie pentru o nouă formă" (*F.*, I, 35). Și viceversa, se înțelege. Rău formatul conținut este, în artă, un rău conținut, unul inexistent prin inexistența exteriorizărilor adecvate. „O operă de artă căreia îi lipsește forma sa justă nu este, tocmai de aceea, nici ea justă, adică nu este o adevărată operă de artă..." (*E./L.*, 248), „defectuozitatea formei provine și din mediocritatea [insuficiența] conținutului" (*E.*, I., 80), arta „transformă fiecare formă, în toate punctele suprafeței vizibile, în ochi, care sînt sediul sufletului și fac să apară spiritul..." (*E.*, I, 160).

Și toate astea le rostea un convins, cum i s-a spus, „conținutist". Primatul pe care în genere Hegel îl conferea conținutului (ideii, spiritului) se transfigurează, în fapt, în aliajele sale particulare, într-o totalitate în care forma sensibilă, secundă, devine pînă la capăt răspunzătoare pentru întregul ansamblu, și în acest sens cu adevărat codominantă. În jocul viu al spiritului vitalizat, dominanta e dominată, și invers. Așa este din pricina lui „este", a unei existențe în sine totalizatoare. *Fenomenologia spiritului* glăsuiește limpede și laconic: „Opera este..." (*F. S.*, 227), „opera adevărată [...] este faptul — însuși *(die Sache selbst)*" (*F.S.*, 230); iar *Estetica* nu spune nici ea altceva: opera „este" artistul. Laturile și unilateralitățile fuzionează în această omnilaterală existență (obținută prin spirit, prin muncă, de om). Forma *este* conținutul ei, materialul *este* ideea exprimată, artistul *este* ceea ce făptuiește și făptuirea *este* realitatea pe care alții o receptează: „pentru sinele" *este* „pentru noi". Rezultă, la Hegel, o lume armonios rotunjită în sine, în care „die Sache selbst", ființa, ființarea, obiectul, ontologicul rezumă toate posibilele sale antinomii, ca și toate antinomiile raportării noastre la ea.

Această, deși idealistă pe parcurs, ontologizare finală asigură artei o autonomie pe care nu avem de ce o suspecta de un „autonomism" absolutizant. Hegel s-a tot străduit să delimiteze arta de ceea ce *nu este* artă, de natură, de știință, de morală, de religie: el explica pentru ce e incorect să substitui artei „multiple alte conținuturi și interese ce-i sînt străine", „instruirea" sau „îndreptarea morală" sau influențarea religioasă. Operele de artă trebuie „să subziste ca obiecte în sine libere și infinite", pe care nu se cuvine „să le posezi și să le întrebuințezi ca pe unele ce sînt folositoare pentru nevoi și scopuri finite" *(E.*, I, 122). Arta este infinită în finitudinea ei, este o aparență a esențelor proprii, ea trebuie contemplată „liberal", cu alte cuvinte, cu o mare libertate interioară.

Hegel a reluat cîteva dintre propozițiile lui Kant, neinsistînd totuși asupra „dezinteresării" judecății estetice de gust, fiindcă s-a grăbit să recoreleze toate distincțiile, să rearticuleze întregul în care, din nou, se înfrățesc teoreticul cu practicul, abstractul cu concretul, sensul cu semnul, libertatea cu determinarea ș.a. „Opera e s t e" și se confirmă în integralitatea ei. Opera înseamnă și crearea sau receptarea operei, artistul și publicul. La nivelul amîndurora, Hegel afirma în fond aceleași corelații — dar mai cu seamă corelația cu însăși opera, garant al făuritorului și temei al receptorului. Primatul ontologicului (uman și umanizat) presupunea primatul obiectului artistic, în polemică explicită cu „umflarea" subiectivistă a subiectivității. Hegel consemna talentul și geniul, dar nu acorda o atenție excesivă acestei problematici a esteticii, respectiv o lumina consecvent din unghiul făptuirilor reale și verificabile: contează „unitatea talentului și a naturii lucrului" *(F.S.*, 225), unitate în care talentul modelează lucrul, dar i se și conformează naturii lucrului. Geniul i se părea lui Hegel a fi o capacitate *generală* de creație artistică adevărată, iar talentul — mai degrabă șirul aptitudinilor *particulare* distincte de a se manifesta în produse felurite. Și într-un caz și în celălalt, impulsul natural se convertește în creație spirituală; și cu cît artistul este mai mare, cu atît o să reușească în această conversiune să depășească particularitatea, maniera, bunul plac în direcția generalității. Hegel îl sfătuia pe artist „să uite de particularitatea sa subiectivă și de elementele ei accidentale și să se cufunde din parte-i cu totul în obiect..." *(E.*, I, 293). Antiromantic și antisubiectiv, Hegel ironiza cultul geniului, supralicitarea genialității de nimic supravegheate. Pentru el omul nu era ceea ce proclama, ci ceea ce făcea el, nu ceea ce dorea, ci ceea ce făptuia; „iar vanității mincinoase care se încălzește la conștiința excelenței interioare trebuie să i se opună acel cuvînt al evangheliei: «Îi veți recunoaște după roadele lor»" *(E./L.*, 259). Contează nu atît artistul, cît arta lui, contează artistul prin și în arta lui, de dragul artei lui, care va conta apoi pentru noi toți, cei care o receptăm. Obiectul ca statornic interpus între subiectul creator și receptor, obiectul ca suprem criteriu al valorii gîndului emis și captat, iată o constantă, cea mai importantă constantă hegeliană. De fiecare dată cînd Hegel aducea vorba de artist, el o făcea prin prisma operei și pentru înțelegerea acesteia. „Căci ceea ce este de prim ordin și suprem nu este inexprimabilul, încît poetul ar fi eventual mai profund decît ceea ce înfățișează opera, ci operele lui sînt ceea ce are artistul mai bun, și adevărul care este el, e s t e el [ca artist], iar ceea ce rămîne în interior n u este el." *(E.*, I, 296).

5. Istorismului implicit i se atașează istorismul explicit, cel conturat pe parcursul unei vizibile istorii. Și dacă, pentru a fixa locul pe care Hegel l-a atribuit în dezvoltarea spiritului artei, am asociat *Esteticii*, ajutător, *Fenomenologia spiritului* și *Filozofia spiritului*, atunci pentru a evidenția modul în care a conceput Hegel dezvoltarea spiritului artei va trebui ca, alături de *Estetică*, să invocăm — pentru început — *Prelegeri de filozofie a istoriei* și *Prelegeri de filozofie a religiei*.

Omogenitatea concepției e, dealtfel, probată și de alte lucrări. O pagină din *Principiile filozofiei dreptului* schițează „împărățiile universal istorice" în „următoarele p a t r u: 1) cea o r i e n t a l ă, 2) cea g r e a c ă, 3) cea r o m a n ă, 4) cea g e r m a n ă"

(*D.*, 386). *Filozofia istoriei* reia, în același spirit, „diviziunea istoriei universale", corelînd filogeneza cu ontogeneza: „*Orientul* [...] este vîrsta copilăriei istoriei"; „cu vîrsta tinereții trebuie apoi comparată *lumea grecească*"; „*Imperiul roman*" apare drept „operă sobră a vîrstei de bărbăție a istoriei"; după care intră în scenă „*Imperiul german*", echivalent „*vîrstei bătrîneții*", în sens de vîrstă în care spiritul și-ar fi dobîndit „maturitatea sa desăvîrșită" (*I.*, 104-107). Că nu este vorba de o gratuită sau facilă metaforă o dovedește reluarea comparației dintre vîrstele istorice și vîrstele omului în *Filozofia religiei*: „Copilul este încă în prima nemijlocită unitate a voinței și a naturii, atît a propriei naturi, cît și a celei înconjurătoare. A doua treaptă, vîrsta tinereții, individualitatea devenind pentru sine, spiritualitate vie, nefixîndu-și încă scop pentru sine, spiritualitate care se zbate, năzuiește și arată interes pentru tot ce-i iese în cale. A treia treaptă, vîrsta bărbăției, este munca în vederea unui scop particular căruia i se supune bărbatul, căruia îi consacră forțele sale. O ultimă treaptă ar fi vîrsta bătrîneții, care, avînd înaintea sa generalul ca scop, cunoscînd acest scop, s-a reîntors de la vioiciunea particulară a muncii la scopul general, la scopul final absolut; care din vasta diversitate a existenței s-a concentrat în adîncurile infinite ale ființării-în-sine." (*R.*, 158) Celor patru vîrste individuale le corespund, de astă dată, „religia naturală", „religia individualității spirituale" (și, în cadrul ei, „religia frumuseții"), „religia finalității sau a intelectului", „religia absolută" — adică, din nou, Orientul, Grecia, Roma și Germania. O ontologie socială mai variată și eterogenă este rînduită pe unicul „fir" al omogenizării logice, procedeu care simplifică întrucîtva lucrurile, dar le și clarifică prin prisma viziunii împărtășite. Viziunea este idealistă în măsura în care totul se petrece în sfera „spiritului", ce se autodesăvîrșește în cele din urmă, și, în consecință, se și autosuprimă în absolut; o mișcare a ideii care totodată rezumă și mișcarea realului, într-o istoricitate explicită și istoricizare consecventă. Marx va putea relua în *Introducerea* manuscriselor sale economice din 1857-1858 ideea „copilăriei societății omenești", ca „treaptă care nu se mai întoarce niciodată",

făcînd distincția între „copiii rău crescuți" și „copii normali" („copii normali au fost grecii"), variind adică — prin includerea ambelor prime trepte în cadrul celei dintîi vîrste — intuiția hegeliană, inclusiv în ceea ce privește sugerarea legăturilor firești dintre preponderența frumuseții și o anume etate umană individuală și istorică.

Înaintarea pe treptele „vîrstei", atît în *Filozofia istoriei*, cît și în *Filozofia religiei*, are aproape continuu în vedere arta sau — în terminologia noastră contemporană — „valorile estetice". Pentru Hegel fiecare treaptă a istoriei include totalitatea propriilor ei manifestări, printre care operele de artă dețin de regulă o pondere importantă. De aceea, aproape tot ce se afirmă cu privire la automișcarea istoriei și a religiei completează, firesc și armonios, desfășurările *Esteticii*.

După cultul luminii, la perși, sau scufundarea în senzualitate, la babiloneni și sirieni, pentru domeniul nostru de preocupări dobîndește o vădită însemnătate „religia naturală în trecere la o treaptă superioară", trecere fixată în religia — și în arta — egipteană. „...religia egipteană este prezentă pentru noi în *operele de artă* ale egiptenilor, în ceea ce ne spun acestea conexat cu ceea ce ține de istorie..." (*R.*, 302). Potrivit schemei idealiste hegeliene, spiritul egiptean luptă „pentru a se elibera din alcătuirile naturii..." (*I.*, 206), el este încă pe jumătate aservit naturii, dar tinde încă de pe acum către libertatea spiritului. Dovada Hegel o descoperă în reprezentările ambivalente, cu cap de om și trup de animal, în cazul Sfinxului, precum și în multe alte mijlociri, încă enigmatice, între semn și sens, figură și spirit, sensibil și spiritual. Egiptul naște „religia fermentației", printre altele exersîndu-se ca un „gigantic meșter-constructor", supus însă mai degrabă principiului morții decît vieții. Paginile consacrate, în ambele cicluri de prelegeri, istoriei, religiei și artei egiptene dezvoltă intuițiile *Fenomenologiei spiritului* și circumscriu, totodată, concepția *Esteticii* despre treapta „simbolică" a artei. Sînt pagini remarcabile, în ciuda unor prea stricte unificări și omogenizări logice; absolut remarcabile, de pildă, rămîn observațiile cu privire la funcția simbolică, dar totodată interme-

diară, a Sfinxului, intuit drept concentrat al enigmei egiptene și drept prevestire a propriei sale dezlegări. Vechiul și noul Hegel le descifra dintr-o aceeași cunoscută poveste, marcînd tranziția către lumea greacă ; nu fortuit s-a ivit la Teba tradiționala plăsmuire egipteană, întrebîndu-l pe Oedip „cine umblă dimineața pe patru picioare, la amiază pe două, iar seara pe trei ?" ; și, „dînd răspunsul că este vorba de om, Oedip a făcut ca sfinxul să se prăbușească de pe stîncă" *(I.*, 213). În cealaltă lucrare, explicitarea acestei legende era reluată întocmai : *„Enigma* este dezlegată ; *sfinxul* egiptean, potrivit unui mit plin de semnificație și demn de admirație, este ucis de un grec, iar enigma a fost dezlegată astfel : conținutul este omul, spiritul care se știe pe sine liber" *(R.*, 304).

Iată ultimul cuvînt egiptean, primul cuvînt grec, în percutanta interpretare ce ne-o oferă Hegel. În filozofia istoriei se trece direct la acel „spirit frumos" pe care-l evidențiază „lumea greacă" ; în filozofia religiei se trece la „religia individualității spirituale", subdivizată în trei : „religia sublimității" (iudaică), „religia frumuseții" (elenă), „religia finalității sau a intelectului" (romană). Diferențele de consecuție nu sînt decisive : în prima dintre cărțile citate, Egiptul era înfățișat ca reunind senzorialul (senzualul) și spiritualul, cel din urmă evidențiindu-se „sub forma gîndirii pure și abstracte la iudei" — ca o sinteză, așadar, logic ulterioară, între Orientul ceva mai îndepărtat și cel iudeu ; în cealaltă carte, logicul se subordonează istoricului ceva mai consecvent, iudaismul fiind de astă dată el interpus între Egipt și Grecia. Unei tranziții i se corela alta, pe care o evidenția „religia sublimului". Modificarea de detaliu ne deranjează cu atît mai puțin cu cît, sublimitatea fiind o înălțare a spiritului deasupra naturalității — o idee măreață negîndu-și materialul în care mai este nevoită să se manifeste —, iudaismul se poate exersa în mai mică măsură în plan artistic, cel mai puțin în planul artelor plasticizatoare. Expresia laconică și centrală a sublimității Hegel o vedea în celebra formulă de la începutul *Vechiului Testament*. „Dumnezeu a zis să fie lumină, și s-a făcut lumină" — formulă

pe care o reținuse, nu întîmplător, și acel tratat despre sublim de la începutul erei noastre, multă vreme (greșit) atribuit lui Longin. „Aceasta este sublimitatea : natura este reprezentată ca total negată, subjugată, trecătoare" *(R.*, 347), totul se concentrează în cuvînt ca sinonim al unei nemăsurate puteri dumnezeiești.

Religia iudaică a sublimității, celebrînd un Dumnezeu unic, nesfîrșit și atotputernic, față de care toate reprezentările sînt trădătoare, Hegel o considera nu foarte aptă pentru exteriorizările artistice (excepțiile nefăcînd decît să confirme regula) ; spre deosebire de amestecurile naturale-spirituale egiptene și, mai ales, de ceea ce în Grecia antică merită cu prisosință titulatura de „religie a frumuseții". Hegel a fost un cunoscător exhaustiv al antichității elene, de acest fapt vom mai avea prilejul să ne convingem, ca și de întreaga sa dragoste îndreptată, în plan estetic, și nu numai, către această spiritualitate. Ea îi apărea dominată de o calmă și încîntătoare, sieși suficientă *libertate* a exteriorizărilor perfect adecvate interiorului ; ca acea treaptă a spiritului ce se surprinde prin și în „individualitatea frumoasă", cu deosebire printr-o forță nicicînd pînă atunci bănuită a plasticității și plasticizării, care „preschimbă piatra în operă de artă". *Filozofia istoriei* distinge, în cadrul lumii grecești, „opera de artă subiectivă", în care, prin joc sau cînt, omul în carne și oase se postulează ca artist ; „opera de artă obiectivă", cea mai importantă, în care religia zeilor greci ne apare ca artă sculpturală a zeilor greci ; și „opera politică", proprie democrației ateniene, în care Pericle se manifestă ca „om de stat cu un caracter antic sculptural", Zeus al Atenei, cum îl numește Aristofan, artist pe măsura lui Eschil sau a lui Sofocle. Remarcăm din nou o parțială inversare a tratării, de astă dată comparativ cu *Fenomenologia spiritului* : „Începutului *subiectiv* al artei grecești", prin omul-artist, îi urmează „individualitățile obiective frumoase", operele plastice înfățișînd zeii și suprapunîndu-se, de fapt, zeilor. Așa și este mai corect, obiectivarea constituindu-se în nucleu al religiei și al artei, al unei religii-arte, căci „zeii grecești exprimă ceea ce sînt ei înșiși" *(I.*, 238), și ei *sînt* ceea

ce exprimă, expresivitatea plastică *este* unica lor ființă și ființare. În toate aceste trei ipostaze, însă, „spiritul grecesc este artist care preschimbă materia în sens și spirit“ *(I.*, 232), iar „această răsucire a naturalului la spiritual este chiar spiritul grecesc“ *(I.*, 237). Hegel era permanent încîntat de înflorirea frumoasă a frumosului vieții grecești în aproximativ numai 60 de ani, de la războaiele medice pînă la războiul peloponesiac. *Filozofia religiei* explică în aceiași termeni această miraculoasă țîșnire ambivalentă și în sine rotunjită a umanității. Ea urmărește trecerile ei interioare, de pildă prin Prometeu, titan prevestitor al noilor zei și al omului ; prin Hercule, „singurul zeu care e reprezentat ca om, om ce a fost strămutat printre zei“ *(R.*, 379) — perfect îndreptățit, deoarece „...forma în care sensibilul exprimă pe treapta noastră divinul este figura *omenească*“ *(R.*, 387), deoarece „această religie este o religie a omenescului“ *(R.*, 390). Hegel insistă, ca și în *Estetica*, asupra acestei suprapuneri și identități, sculptorii și poeții fiind cei ce i-au făcut pe greci să-și cunoască zeii : „În *Zeus al lui Fidias* au intuit grecii pe Dumnezeul lor“ *(R.*, 386). Iată motivul pentru care tratarea „religiei frumuseții“ se transformă, pe nesimțite, în tratarea frumuseții și a artei, într-un capitol de estetică propriu-zisă. Homer, Anacreon și Fidias, Eschil, Sofocle și Aristofan devin probele doveditoare ale unei „religii“ care este artă și nimic altceva.

Ceea ce nu se mai poate spune despre „religia finalității sau a intelectului“, nu total religie, cu atît mai puțin artă, mai degrabă politică, pragmatism, proză. „...la romani apar *proza* vieții, conștiința finitului pentru sine, abstracția intelectului și asprimea personalității“ *(I.*, 276), „spiritul roman a înfăptuit nefericirea nimicirii vieții frumoase și a conștiinței“ *(R.*, 420). Aspectul din urmă este polemic, ca mai tot ceea ce a scris Hegel despre Roma antică și, îndeosebi, despre arta ei. Artă considerată de el degradată și obligatoriu degradată, în absența unei vieți poetice și a unei viziuni poetice asupra vieții. Grecii s-au inspirat de la egipteni, dar au ridicat această moștenire la cea mai înaltă cu putință treaptă artistică ; romanii au preluat totul de la greci, dar „mitologia greacă apare la ei moartă și străină“, drept care

Virgiliu și Horațiu nu au cum se măsura cu Homer. Arta începe să se estompeze ca principală sferă de autocunoaștere umană, indirectei religiozități — prin artă — îi ia în cele din urmă locul „religia absolută“, cea propriu-zisă, creștină, și cea filozofic înălțată. *Filozofia istoriei* cuprinde pătrunzătoare pagini despre „Arta și știința ca dizolvare a evului mediu“, pendant de astă dată al celebrei caracterizări a Renașterii datorate lui Engels : studiul antichității (umaniora), arta tiparului și descoperirile geografice pot fi asemuite „cu *aurora*, care după lungi furtuni pentru prima dată anunță din nou o zi frumoasă“ *(I.*, 383) : recunoaștere importantă a superiorității Renașterii față de evul mediu, „ziua frumoasă“ nepărîndu-i-se totuși lui Hegel că s-ar converti în „ziua frumosului“ : „măreția poziției lumii moderne este așadar această cufundare a subiectului în sine, e faptul că finitul se știe pe sine însuși ca infinit și este împovărat cu opoziția pe care este mînat s-o rezolve“ *(R.*, 438). După finitudinea prozaică a Romei, „spiritul german este spiritul lumii noi, al cărei scop este realizarea adevărului absolut ca autodeterminare infinită a libertății, a *acelei* libertăți care are drept conținut forma ei absolută“ *(I.*, 325) — a acelei libertăți absolute, pe care Hegel o revendica orgolios pentru sine.

Trecînd de la conceptul frumosului artistic la o „t o t a l i t a t e d e f o r m e ș i t r e p t e p a r t i c u l a r e“ *(E.*, I, 82), lui Hegel nu-i rămînea decît să se conformeze propriilor premise și desfășurări. *Estetica* postulează „t r e i raporturi ale ideii față de forma ei de expresie artistică“ : acea „s i m p l ă c ă u t a r e a figurării“ pe care o evidențiază „forma s i m b o l i c ă a artei“ (inclusiv „î n c h i p s u b l i m“) ; adecvarea deplină a formei artistice și a conținutului artistic pe care, prin „f i g u r a o m e n e a s c ă“, o evidențiază forma artistică „c l a s i c ă“ ; și acea „formă r o m a n t i c ă a artei“ în care conținutul devine „lumea i n t e r i o a r ă“, în cadrul unei noi neadecvări echivalente eliberării succesive de finitudinea formei artistice *(E.*, I, 82-88). După care urmează corelarea treptelor particulare cu individualizările pe arte : a simbolicului cu arhitectura, a clasicului cu

sculptura, a romanticului — pe rînd — cu pictura, muzica și poezia. Sistemul estetic este pe deplin configurat, în lucrarea care i se consacră și în toate celelalte lucrări care îl lămuresc suplimentar.

6. Constructivismul în triadă, tridimensional și triunghiular, este notoriu atît în ansamblul filozofiei lui Hegel, cît și în părțile ei constitutive. *Estetica* se conformează și ea acestui principiu de secționare, formal și de conținut, lăuntric și exteriorizat. Împărțirea expunerii în general, particular și individual este un prim nivel, pe care îl detaliază, apoi, triade la nivele de structură tot mai limitate. Aproape fiecare structură apare la Hegel, în dezvoltarea spiritului, ca mijlocie și mijlocitoare între un anterior și un ulterior, de regulă un inferior și un superior. Ca atare ea este prinsă, logic și istoric, în punctul median al unei treimi, după care cedează același loc și rol următoarei structuri ș.a.m.d. Triada este formula pentru moment înmărmurită a neîncetatei deveniri, proces continuu pe care Hegel îl „puncta" prin intermediul ei. S-ar putea spune, disociind pentru moment laturile, că triada este „rezumatul logic" îndeobște preferat al istoriei și al istoricului ; nucleul sincron al diacroniei.

Perimetrul de mijloc al sistemului estetic hegelian, cel pe care l-am numit „particular", cuprinde trei forme ale existenței și devenirii artistice : simbolicul, clasicul și romanticul ; romanticul cuprinde trei arte preferențiale : pictura, muzica și poezia ; poezia cuprinde trei genuri de exprimare : liric, epic și dramatic : drama cuprinde trei specii ale configurării ei · tragedia, comedia și drama propriu-zisă. Pentru simplificare am indicat doar cîte o nouă treime derivînd fiecare ultimă secțiune a treimii anterioare, operația ar putea fi însă extinsă aproape la toate momentele înlănțuite, în care o subspecie devine apoi supraspecie a altor trei specii, într-un iureș al ramificărilor, detaliate pînă la argumentele pe care Hegel le enumera într-o ordine triadică, notîndu-le succesiv cu trei cifre arabe, latine și grecești (adesea fiecare în interiorul celeilalte).

Se manifestă în această constringătoare „figurare" triunghiulară acel des incriminat exces de sistem, pînă la urmă inevitabil mortificator. Mai interesantă decît această evidență schematizatoare mi se pare a fi, însă, capacitatea fără egal al lui Hegel de a intui, prescurtat, bogăția nesfîrșită a realului în chiar cadrul acestor scheme. Căci, neîndoielnic, presupusa succesiune de la simbolicul arhitectural la clasicul sculptural, iar apoi la romanticul pictural, muzical și poetic este o schemă, dar una care surprinde, totuși, efective dominante spirituale (și materiale) ale perioadelor istorice investigate, ca și ale artelor pe atunci dominatoare. Și, recapitulînd construcția astfel rezultată, ne va mira nu atît falsul, cît adevărul ei, nu unilateralitatea, ci consubstanțiala ei multilateralitate.

Triada simbolic-clasic-romantic este revelatoare în acest sens. Ea este o diviziune, cum am spune astăzi, morfologică și tipologică, în care „resturile" curentelor bine circumscrise istoric se extrapolează cu intenții de generalizare maximă. Dualitatea ultimilor doi termeni este, în fond, cea care va preocupa întregul secol al XIX-lea și începutul celui prezent, în accepțiunile diverse pe care Tudor Vianu le va capta ca ipostaze ale „dualismului artei". Pe Hegel nu-l interesau însă clasicismul și romantismul — de pildă acel neoclasicism francez al secolului al XVII-lea pe care romantismul, tot francez, dar și englez sau german îl vor înlocui în secolul al XVIII-lea — deși el reținea și includea în generalizările sale datele acestor confruntări și înlocuiri de curente literare și artistice. Ceea ce îl interesa era un unghi asemănător, în plan teoretic, cu cel pe care George Călinescu îl va evidenția drept clasic-romantic (și baroc), apropo de literatura spaniolă, literatura în genere, tipologiile omului și creației umane în ansamblu. La Hegel, însă, tipologizarea era condusă mai degrabă „pe verticală" decît „pe orizontală", nu atît „structuralist", cît genetic (deși trimiteri spre un sui generis „structuralism genetic" ar putea fi descoperite și în analizele sale).

„S ă n ă t a t e a este p r o p o r ț i a [...]. Boala este o d i s p r o p o r ț i e" (*E./N.*, 556-557). Formula din *Filozofia naturii*,

consonantă alteia, asemănătoare, datorate lui Goethe, ar putea fi considerată drept moto pentru dihotomia clasic-romantic; și chiar pentru trihotomia simbolic-clasic-romantic, căci Hegel este dialectician consecvent, pentru el unui dezechilibru ulterior îi corespunde și unul premergător structurii echilibrate: sub raportul afirmației „de mijloc" trebuie să existe o pre-negație și o post-negație, una premergătoare și alta suprimatoare.

Schițînd însă lucrurile în acest mod, s-ar putea crede că sugerăm îndreptățirea deplină numai a „mijlociei" — de vreme ce doar ea corespunde presupusei „sănătăți". Tocmai în acest punct își trădează sistemul unilateralitatea; concret, într-o atenție majoră acordată clasicului comparativ atît cu simbolicul, cît și cu romanticul, și din punct de vedere relativ (cantitativ) și din punct de vedere absolut (valoric). Pentru Hegel arta clasică echivala, în cele din urmă, cu arta ca artă, cu o specifică sănătate artistică pe care a putut-o dobîndi numai vîrsta adolescentină, proporțională și armonioasă, a Greciei antice. Sistemul impunea o corespunzătoare depreciere a ceea ce a premers clasicului — prin disproporție și ruptură lăuntrică —, dar și a ceea ce i-a urmat, superior în alte planuri, pentru altceva, ca artă totuși inferior.

Această siluire de ansamblu a istoriei, potrivită idealurilor estetice hegeliene, dar și neoclasicismelor prelungite pe tărîmurile spirituale germane, prezente deci printre mulți iluștri confrați ai filozofului — această evidentă unilateralitate conține însă numeroase, detaliate „multilateralități" interioare, în chiar analiticile epocilor artistice sistemic nedreptățite. Hegel știa să acumuleze observații dintre cele mai pertinente cu privire la ambele „extreme", lăturalnice în formă și fond, ale triadei sale. Dovada cea mai convingătoare a surclasării schemei prin detalii ne-o furnizează „simbolicul". Știm că Hegel a desconsiderat, nejustificat, o bună parte din arta veche extrem-orientală (de pildă chineză) și s-a limitat la prea puțin în privința artei orientale în ansamblu, subsumată „pre-artei". Și totuși, în compararea, să zicem, a epopeilor indiene cu cele homerice, punctele de vedere filozofic preconcepute să înlănțuie cu altele istoric corecte, inclusiv în ceea ce privește saltul de la nemăsurarea Indiei la măsura inerentă reprezentărilor elene. Conceptul de „simbol" și cel de „simbolic" presupun o „i n d i f e r e n ț ă a semnificației față de semnul său" (*E.*, I, 312), doar o căutare a formelor artistice adecvate conținuturilor spirituale, „o l u p t ă a conținuturilor care repugnă încă artei adevărate și a formei tot atît de puțin omogenă cu el", „o continuă discordie dintre semnificație și formă" (*E.*, I, 325-326). Constatările sînt axiologic depreciatoare, dar ontologic profunde, întrucît oferă o cheie interpretativă pentru supralicitarea orientală, extensivă, a „sensibilului nemijlocit" (ca sugerînd, simbolic, absolutul), pentru „lipsa de măsură a plăsmuirilor", pentru „amestecul grotesc al naturalului și umanului" ș.a.m.d. Remarcile lui Hegel privind nemăsuratul ca principiu indian al schimbării, sau sublimul psalmilor ebraici ca aproximare (negativă) a atotputerniciei, sau propensiunea egipteană către colosal surprind o aceeași dominantă în variații, dominantă neîndoielnică. După arta persană, indică și ebraică, Hegel s-a oprit din nou cu precădere la arta egipteană deoarece la acest nivel de împlinire a văzut în egipteni „adevăratul popor al a r t e i" (*E.*, I, 363). Este o artă simbolică prin excelență, care din acest motiv își găsește expresia în arhitectură și în ieroglife (nu în limba propriu-zisă), colosale și enigmatice totodată. „Piramidele sînt un [...] înveliș exterior în care zace ascuns un interior" (*E.*, I, 365), sugerează ambele atribute; ca și exemplul, reluat, al Sfinxului, „oarecum simbol al însuși simbolicului" (*E.*, I, 369), ca și imaginea păsării Phönix, împrumutată din viața naturală, dar simbolizînd mistuirea de sine a existenței și a spiritului, dialectica vieții și morții, căci viața își „pregătește în permanență singură rugul și se mistuie pe acest rug, astfel încît din propria-i cenușă să se ivească mereu viața nouă, proaspătă și întinerită" (*I.*, 73), o transfigurare echivalentă cu purificarea, dar încă prinsă în impuritatea reprezentării pre-umane (pasărea) și, ca atare, aparținînd încă Răsăritului, nu Apusului.

Se amestecă în toate acestea disprețul și luciditatea, disprețul pentru ceea ce încă nu e și nu poate fi măsură, claritate, înțeleaptă limitare, armonie — toate proprii spiritului grec — și luciditatea pentru perfecțiunile caracteristice acestui stadiu de presupusă imperfecțiune.

Dimpotrivă, „romanticul" tinde către perfecțiunea purificată a spiritului, motiv pentru a fi lăudat, dar considerat din nou inadecvat nevoilor artei. Unitatea conținutului și a formei se rupe acum în favoarea celui dintîi, a limbii substanțiale și a limbajelor esențializate, căci „adevăratul conținut al romanticului este interioritatea absolută, iar forma corespunzătoare acesteia este subiectivitatea spirituală ca sesizare a independenței și libertății sale" (*E.*, I, 528). Hegel era partizanul acestei interiorizări treptate, de natură muzicală și lirică (tonalități fundamentale ale romanticului), partizanul acestei disocieri de exterior, care însă surpa treptat îndreptățirea artei. Aceasta ar fi schema. În limitele ei se pronunță însă judecăți precise și prețioase asupra felului în care — prin reprezentarea patimilor lui Hristos — este imaginată romantic moartea, spre deosebire de moartea clasică; despre răul faustic, despre onoarea cavalerească, despre iubire ca ideal spiritual suprem pentru romantici, despre fidelitate ca sentiment la rîndul lui dominator. Hegel îi invoca pe Dante, Petrarca, Boccaccio, pe Diderot, Schiller și Goethe, pe spanioli, englezi, olandezi și germani, invoca poezia de dragoste substanțial înnoită prin individualizare („...totul se învîrtește în jurul faptului că a c e s t a o iubește tocmai p e a c e a s t a, și a c e a s t a p e a c e s t a", *E.*, I, 576), capacitatea picturii moderne (olandeze, cu deosebire) de a detalia viața casnică obișnuită, de a mijloci (și în poezie) „interiorul romantic" în „t o a t e c i r c u m s t a n ț e l e, în mii și mii de situații, de stări și de relații, de rătăciri și complicații, de conflicte și satisfacții..." (*E.*, I, 603) — ceea ce ducea, finalmente prin supralicitarea obiectivității prozaice și a subiectivității sentimentelor, la „d e c a d e n ț a artei romantice": „decadența artei a constat, pe de o parte, mai ales în reproducerea exteriorului obiectiv în formele lui accidentale, pe de altă parte, în umor ca eliberare a subiectivității în formele ei interioare accidentale" (*E.*, I, 618). Accidentalul ia locul substanțialului și se autosuprimă — căci substanțialul se descoperă filozofic în integralitatea sa. „În zilele noastre, aproape la toate popoarele, cultura reflexiei, critica, iar la noi germanii libertatea gîndirii, au pus stăpînire și pe artiști, făcînd din ei, după ce au fost parcurse și diferitele stadii necesare ale formei romantice a artei, așa-zicînd *tabula rasa* în ce privește materia și forma producției lor" (*E.*, I, 614).

Acest *tabula rasa* este ultimul cuvînt al sistemului estetic (și în a doua și în a treia lui parte, vom vedea, diagnosticul decadenței formei romantice „rimînd" cu al dramei moderne). El este însă mlădiat și chiar contracarat prin numeroasele detalieri atente cu privire la arte și artiști, pe parcursul multora dintre care imperativele sistemice mai sînt date uneori uitării: să ne amintim de această nepotrivire cînd vom vorbi despre poezie, pe care Hegel o va discuta în ipostaza ei modernă tot atît de detaliat și de entuziast, totuși, ca și în ipostaza ei antică greacă.

Hegel își rezerva însă dragostea mare și constantă „clasicului", artei elene, artei ateniene. „Grecii se situează între [...] două extreme, în media frumoasă a acestei linii, care este medie a frumuseții...", „treapta atinsă de conștiința greacă este treapta frumuseții" (*E.*, I, 139-140), drept care în planul estetic al idealului „arta greacă [...] constituie fără îndoială supremul model" (*I.*, 49). „Frumusețea clasică" este o tautologie, frumusețea clasică, măsurată, armonioasă, sensibil-spirituală, acum și aici se dovedește a fi formă umană, lăcaș al spiritului, iar reprezentarea zeilor — expresie și adecvare a umanului. „Idealul formei clasice" este o altă tautologie, întru evidențierea împrejurării că prin forma clasică se împlinește „idealul". Idealul mijlocește, senin și fericit, legătura între universalitate și particularitate, între determinare și libertate.

Dialectician prin asemenea îmbinări, Hegel se manifesta tot astfel în analiza devenirii și dispariției formei clasice. Sistematizînd mai departe triadic, deși mai puțin explicit, el prinde

„mijlocia" ateniană între propriile ei premise de constituire și „disoluția romană". Cele două extreme se și întîlnesc uneori, căci „degradarea animalicului" pe care o descrie Ovidiu în numeroase metamorfoze este chiar premisa configurării figurii clasice — dar recapitulată de un poet, care, alături de Virgiliu și Horațiu, Salustiu, Titus Livius și Tacitus, Persius, Juvenal și Lucian împing spiritul grec către „lipsă de orice viață". Grecia e negată de Roma, după ce aceasta negase Egiptul. Îl negase prin multiple valorificări accentuînd omenescul din și de peste natură, zeitate încă naturală sau animalică. Hegel a descris trecerea la arta clasică prin „degradarea înaltei prețuiri și poziții a animalicului" (*E.*, I, 455) și prin umanizarea zeilor, oprindu-se, în acest sens, la lupta zeilor noi împotriva zeilor vechi, luptă în care vedea, naiv, dar înțelept încifrată, înnoirea. Titanii, ca reprezentînd un stadiu incipient, nu puteau să nu fie înfrînți și surghiuniți, supuși celor mai teribile cazne: Okeanos, Tantal, Sisif, chiar Prometeu, care i-a învățat pe oameni să învingă natura cu șiretenia lor și să facă din ea un mijloc de satisfacere a nevoilor omenești; nu însă și superioara moralitate, care aparținea cercului dependent de Zeus. Unii dintre zeii cei noi pendulau între natură și spiritualitatea liberă: Hefaistos, care avea ca element al activității sale focul — ca și Prometeu —, dar cu o deschidere esențială către arte; sau Ceres, care îi învăța pe oameni superioara știință și artă a agriculturii, legată de tot ceea ce va fi mai specific pentru om.

Specialiștii ar putea respinge multe detalii de interpretare, care, în cazul lui Prometeu, îi înjumătățesc „umanizarea", din motive evident idealiste, conforme totuși statutului său de titan înfrînt. Ceea ce contează mai presus de toate este, însă, istorismul continuu în care sînt scăldate observațiile, pe deplin sau parțial acceptabile. Hegel iubea mitologia greacă, dar o considera mai degrabă „filozofemă" decît filozofie, adecvată artei, mai puțin științei gîndirii; în plan filozofic el o considera o etapă incipientă și în perspectivă necesar depășită, și nu se sfia să-l amendeze chiar pe Platon pentru insolitele sale amestecuri de mitologic și filozofic, mai apropiate artei decît științei. Ceea ce pentru o mai tîrzie împlinire părea deocamdată un „neajuns" rămînea, în și pentru sine, consonant dominantelor epocii: „la Platon, totul este absolut obiectiv și plastic..." (*E.*, I, 473), iar „pătarea gîndului cu forme sensibile" (*E.*, I, 478) este tocmai ceea ce pentru moment e reclamată de plasticizare. Constatarea lui Herodot: *„Homer și Hesiod le-au făurit grecilor generația lor de zei"* (*I.*, 230), Hegel a reluat-o de multe ori, precizînd că plasticizarea artistică *este* nucleul întregii spiritualități elene, a filozofiei sau politicii sau științei proprii momentului atenian de vîrf. Eroii mitologiei elene și ai războiului troian devin prototipi ai oamenilor de stat, ai filozofilor și ai artiștilor înșiși, modelîndu-i ei se modelează după chipul și asemănarea lor. „...filozofii antici au fost [...] individualități plastice" (*F.*, II, 359), epoca lui Pericle abundă de caractere sculpturale: Pericle însuși, Fidias, Eschil, Sofocle, Aristofan, Tucidide, Xenofon, Protagora, Anaxagora, Socrate, Platon și mulți alții. Despre Pericle, Hegel vorbea ca despre un Zeus — Zeus al lui Fidias, cel autentic, cel cu care se identificase însuși Fidias. Analizînd Atena lui Pericle, a marilor sculptori și tragedieni, Hegel depășea segmentările pe domenii de activitate, el derula totul dintr-un unic principiu dominator, cel pe care îl prefigurase Homer în poemele sale, cel pe care îl vor desăvîrși personajele marilor cicluri tragice.

Consecvența acestei principiale unificări o dovedesc splendidele pagini pe care *Istoria filozofiei* le consacră lui Sofocle și tragediei sale. În Sofocle și sfîrșitul lui demn, Hegel vedea răsfrîntă întreaga spiritualitate ateniană în tot ceea ce avusese ea mai caracteristic. Sofocle este „caracterul" propriu-zis, cel descoperit de lumea greacă la intersecția individualului și substanțialului, cel complex și adesea tragic, pentru că unind în același destin necesitatea și libertatea, registrul superior al legii și cel, corelativ, al opțiunii. În tragicul veritabil — va argumenta pe larg *Estetica* — vin în conflict puteri morale la fel de îndreptățite; așa cum se întîmplă cu Socrate, în destinul

căruia se ciocnesc „dreptul divin" și „traiul liber", dar „destinul lui nu e numai destinul lui personal, individual romantic, ci tragedia Atenei, tragedia Greciei este aceea care se desfășoară în acest destin, care este reprezentată prin el" *(E.*, I, 369). Nu „individual romantic" este notația care ne trimite spre ansamblul concepției estetice hegeliene. Socrate este individ supraindividual, un individ care s-a modelat plastic în virtutea principiilor ce-l însuflețeau: precum Pericle, „individul cel mai plastic modelat ca om de stat" (*E.*, I, 373), precum Tucidide sau Sofocle.

Hegel îi acorda lui Socrate întreaga sa încredere și stimă dar în egală măsură și lui Aristofan, celui care s-a ridicat în *Norii* împotriva lui și a vrut să-l detroneze. Aristofan este profund și serios în glumele lui, este o figură tot atît de necesară precum „marele Pericle", „ușuraticul Alcibiade", „divinul Sofocle", „moralul Socrate": „Aristofan aparținea și el cercului acestor stele" (*F.*, I, 399). Contradicția dintre Aristofan și Socrate este o adîncă și necesară contradicție a însuși spiritului atenian. Cum contradictoriu este în sine însuși Socrate, exponent al poporului atenian și jertfit de acest popor, cu nevinovății vinovate și vini ispășite de ambele părți. Socrate e nevinovat și vinovat ca adevărații eroi tragici, el se conformează singur și de bună voie ultimelor cuvinte rostite înaintea morții de Antigona, „cea mai sublimă figură care a apărut vreodată pe pămînt": „Dacă așa le place zeilor,/Să recunoaștem că, de vreme ce suferim, noi am greșit" (*F.*, I, 419).

Să concedem sublimul apologiei hegeliene a lui Socrate, paradigmă a slăvirii tuturor marilor spirite ateniene și a Atenei însăși. Mai toți marii gînditori germani, de la începutul secolului trecut și de după, au fost fascinați de Grecia antică, au visat-o și au încercat s-o redobîndească. Era un dialog între un clasicism nou, pe cale de a fi pierdut, și un clasicism vechi prin care se căuta regenerarea. „Clasicul" fusese înlocuit de „romantic", o știa bine și Hegel, dar se împotrivea evidenței. El dorea cu nesaț „proporția", deși se afla într-o lume plină de

„disproporție". Alături de el trudea, încă necunoscut și venerat, Schopenhauer, cel ce avea să fie validat de către o etapă ulterioară în măsură să accepte și să laude — îndurerat chiar — disproporțiile; și după el avea să urmeze Nietzsche, cel care de la începutul activității sale va voi să unească „apolinicul" și „dionisiacul", spiritul clasic al sculpturii și spiritul romantic al muzicii în suprema artă a tragediei, ambivalentă și ambiguă.

Nimic întîmplător în aceste continuități și cezuri. Nietzsche va porni de la regîndirea tragediei antice grecești, la care ajunsese Hegel în finalul *Esteticii*. Dar el va porni de la răsturnarea imaginii hegeliene a lui Socrate. Simplificînd, am putea spune că Nietzsche îi va atribui lui Socrate — ca disoluție în chiar interiorul spiritului atenian — ceea ce Hegel mutase în „disoluția romană", rece, prozaică, intelectuală, frustrată de patosul mitologiei și al artei tragice grecești. Nietzsche va trece de partea lui Aristofan, accentuîndu-i critica și deturnîndu-i-o în direcția necesară discreditării raționalismului din secolul al XIX-lea. Socrate, cel „antidionisiac", cel îngust și limitativ „rațional", va deveni vinovatul pentru toate degradările trecute și prezente.

Hegel este raționalist, încrezător în virtutea oblăduitoare și călăuzitoare a rațiunii. Socrate este aliatul lui, în ipostaza sa „apolinică", dar și tragică. Pentru Hegel, clasicul este tragic și tragicul este clasic. Antinomiile sînt pentru el ale unui echilibru suprem, echilibrul el îl urmărește în și prin antinomii. Socrate este pentru el emblema acestei unități în contrarii. Răzvrătirea lui Nietzsche împotriva lui Hegel trebuia să se convertească în răzvrătirea sa împotriva lui Socrate.

7. Cea de a treia parte a esteticii lui Hegel o numim „individuală" numai într-un sens convențional, anume în măsura în care se concentrează asupra „operei de artă" relativ circumscrise și independente; altminteri ea nu este cu nimic mai puțin generalizatoare decît părțile de dinainte, dovadă și intitularea ei ca „sistem al diferitelor arte". Este, așadar, pe mai departe vorba de o configurare sistemică, în sine și raportat la rest.

Așa cum am mai arătat, cele cinci arte principale evidențiază, totodată, cele trei forme de raportare artistică : arhitectura este în principal simbolică, deoarece, pînă să ajungă „înrudită spiritului", ea prelucrează natura exterioară anorganică potrivit unor raporturi simetrice, abstracte, ale intelectului ; sculptura are drept tip fundamental al ei forma clasică, pentru că „trăsnetul individualității" frumoase mediază între exterior și lăuntric, corporal și spiritual, depășind anorganicul prin organic și simetricul prin viu ; pictura, muzica și poezia sînt arte romantice datorită trecerii tot mai decise către subiectiv și spiritual : pictura renunță la materialitatea mecanică a arhitecturii și la spațialitatea sensibilă a sculpturii, muzica — la suprafața mai (dar insuficient de) ideală a picturii, poezia — la ton de dragul cuvîntului. Totul se înscrie în traiectoria generală a treptatei desensibilizări și, respectiv, spiritualizări, într-o mișcare de „eliberare" a conținutului ideal de forma lui sensibilă, de orice urmă a materialității. Acestei eliberări în obiect îi corespunde o alta, paralelă, în subiect : formele și culorile exterioare obiective le recepteazä vederea, sunetele le percepe celălalt „simț teoretic", mai spiritualizat, auzul, arta cuvîntului, care se adresează interiorului intuiției spirituale, o captează reprezentarea. Teza obiectivității e înlocuită de antiteza subiectivității, pe care negarea negației o ridică la sinteza dintre obiectiv și subiectiv. Drumul se repetă în cadrul acesteia din urmă : poezia poate fi epică, sculpturală, obiectivă, sau lirică, muzicală, subiectivă, sau dramatică, fuzionat epică-lirică, obiectivă-subiectivă, sintetică nu numai în creație, ci și în creator : „omul întreg înfățișează, reproducînd-o, opera de artă produsă de om" (*E.*, I, 22).

Trecînd acum la detalieri, ni se va dezvălui aceeași împrejurare, a împletirii determinărilor sistemice constrîngătoare cu o libertate a desfășurărilor capabilă adesea să spargă și să transgreseze cadrul prestabilit. Prima dovadă ne-o furnizează, în interpretarea hegeliană, chiar prima dintre arte : arhitectura. Pe de o parte ea corespundea formei simbolice a artei, realizînd la modul cel mai propriu principiul simbolicului, astfel încît semnificațiile introduse în ea să nu poată fi decît *întrezărite* în elementul exterior al mediului înconjurător. Pe de altă parte, istoria reală a arhitecturii îl obliga pe autor să recunoască posibilitatea împletirii ulterioare a acestei arte cu principiul clasicului și al romanticului, contrar a ceea ce „trebuie-să-fie" ; drept care Hegel opera distincții între „arhitectura independentă, simbolică", „arhitectura clasică" și „arhitectura romantică", între construcțiile masive din Babilon, India și Egipt, templele grecilor și bisericile goticului medieval.

Caracterizînd aceste trei etape ale dezvoltării artei construcției, Hegel nu-și uita ideea de bază, a treptatei dematerializări, dar acumula în limitele ei numeroase observații pertinente. El descria monumentalitatea simbolizatoare a Orientului antic, turnul lui Belus, zidurile din Ekbatana, transfigurarea simbolică a forțelor naturii la inzi (de pildă sub formă de phallus), obeliscurile, memnonii, sfincșii, labirinturile, piramidele egiptene, apoi trecerea treptată de la „independența" simbolică — de obicei dreaptă, abstractă, simetrică — la o arhitectură care „servește" (la început pe morți, iar apoi pe cei vii).

„Prin urmare, dacă arhitectura orientală a babilonenilor, inzilor și egiptenilor plăsmuia, pe de o parte, simbolic, în creații valabile prin ele însele, ceea ce era considerat de aceste popoare ca absolut și ca adevăr sau, pe de altă parte, această arhitectură adăpostea ceea ce în ciuda morții era păstrat în forma sa exterioară naturală, acum, în arhitectura clasică, spiritualul este despărțit pentru sine însuși de opera clădită, separare realizată fie de către artă, fie în nemijlocita existență vie, iar arhitectura se pune în serviciul acestui spiritual, care constituie semnificația propriu-zisă și scopul determinat al operei clădite" (*E.*, II, 56). Aceasta fusese situația la greci, la care arhitectura se umanizase treptat, înlocuind înălțarea monumentală prin măsurata extindere în lărgime, nu sub forma unor mase enorme, fie și comprimate pe sol, ci printr-o „mijlocie frumoasă" în simplitatea ei, jucăușă și diversă. Respectiva frumusețe a slujit-o coloana — siguranța dorică, grația ionică și fastuoasa lor îmbinare corintică ; prelungită în arhitectura romană, care începea să facă uz de arc și de boltă.

La rîndul ei, arhitectura romantică, acea care și-a aflat centrul caracteristic în gotic și în a cărei reabilitare Goethe a jucat un rol de seamă, „îmbină în u n i t a t e arhitectura i n d e p e n d e n t ă cu cea care s e r v e ș t e", pentru că, pe de o parte, celebrează, în și mai mare măsură decît templul grec, casa, spațiul închis, învelișul, dar, pe de altă parte, își suprimă această funcționalitate, înălțîndu-se independent de ea, „l i b e r ă p e n t r u s i n e" (*E.*, II, 78). Triada era riguros respectată, inclusiv în plan tehnic: bisericile gotice se înălțau de pe pămînt în văzduh, ca o săgeată semeață, se lărgeau totodată într-un dom în care era „spațiu pentru un întreg popor" (*E.*, II, 86); se revenea la simbolismul raporturilor numerice, subsumate unor semnificații mistice, laolaltă însă cu o ornamentație fină și cu arabescuri variate.

Hegel desfășura teza, antiteza și sinteza celor trei arhitecturi în cunoștință de cauză. El urmărea multe detalii tehnice, numeroase valențe profesionale, inclusiv în privința materialelor și procedeelor de construcție. Arhitectura el o implica unor structuri spirituale de tip religios, atent la specificul ei funcțional și artistic. Monumentalitatea orientală a începuturilor o descria ca emanație a felului global de a fi în acele timpuri și al respectivelor popoare. Merită o subliniere aparte recunoașterile sale în privința excelenței goticului, pînă nu de mult considerat barbar și grosolan; privință în care Hegel se înscrie printre primele aproximări ale unei „teme germane", ce avea să se prelungească pînă după pledoaria lui Wilhelm Worringer. Acesta — în posesia unei superioare profesionalități — nu va face decît să răstoarne demonstrația hegeliană, dînd goticului (abstracției) cîștig de cauză vizavi de clasic (intropatie). Dualitatea fusese prestabilită limpede de către Hegel, anume în înlănțuirea a două antiteze: simbolic-clasic și clasic-romantic, arta pre- ca și arta post-clasică fiind „abstracte", în sensul celebrat de Worringer.

Deocamdată simpatia se îndrepta, însă, către „clasicul" prin definiție „frumos". În atît de mare măsură, încît interesul pentru arhitectura „frumoasă" ceda locul celui resimțit față de sculptura „frumoasă", domeniul cel mai autentic al „frumosului": „din anorganicul pe care arhitectura, legată de legile gravitației, se străduiește să-l aducă mai aproape de modul de a fi expresie a spiritului, arta se retrage înapoi în interior, care se prezintă acum pentru sine, în adevărul său superior, neamestecat cu anorganicul. Pe acest drum al reîntoarcerii spiritului în sine din ceea ce este masiv și material întîlnim noi s c u l p t u r a." (*E.*, II, 95).

Worringer va folosi și el termenul de „anorganic" pentru arta „abstractă" pe care va voi s-o susțină; iar o involuntară rimă cu sistemul hegelian va fi corespunzătorul său interes precumpănitor, anume, pentru arhitectură. Dimpotrivă, pe Hegel îl atrăgea, mai degrabă sculptura, deoarece ea „formează punctul central al formei c l a s i c e a artei în general..." (*E.*, II, 102) — care îi apărea ca forma centrală a artei. În concepția sa, „sculptura în general pune în evidență minunea care constă în faptul că spiritul se încorporează în ceea ce este cu totul material, prelucrînd această exterioritate în așa fel, încît el își devine prezent lui însuși în ea și își recunoaște în ea figura adecvată propriului său interior" (*E.*, II, 104). Cuvîntul „minune" trădează adeziunea pentru „figura adecvată propriului său interior", adică pentru „idealul" realizat de greci prin „f i g u r a u m a n ă". Tot ceea ce am spus despre ideal și Grecia antică se referă, principial, și la sculptură; mai cu seamă tot ce am spus despre unitatea organică dintre individual și substanțial, criteriu al artisticității artei. Domeniile plasticizării Hegel le-a surprins în zeii particulari, eroii, satirii și faunii, oamenii ca atare sau chiar figurile de animale dintr-o viziune antropomorfizată. Sculptura posedă și ea, se concede, o dezvoltare, numai că rigiditatea misterioasă a figurilor egiptene nu era încă pe deplin sculpturală, după cum libertatea spirituală a reprezentărilor plastice creștine depășea sculpturalul spre pictural: în romantic, sculptura nu mai putea furniza celorlalte arte linia fundamentală de mișcare, cedînd acest rol picturii și muzicii. Unica lume intim „sculpturală", la nivelul caracterelor înseși și al reprezentării lor, rămîne,

așadar, Grecia antică. Hegel a făcut în acest sens observații subtile, printre cele mai fine numărîndu-se remarca referitoare la ochii figurilor ideale create de sculptură : lor le lipsește „p r i v i r e a", nu ca un neajuns, ci ca o necesitate derivînd din primatul corporalității sensibile ; sculptura „este o b l i g a t ă să renunțe la acest gen de exprimare a sufletului", pe care o va lua doar pictura în stăpînire *(E.,* II, 126). Domnia corpului (însuflețit ca atare) obliga, în schimb, la detalieri privind „așanumitul p r o f i l g r e c" și chiar principiul „îmbrăcămintei" ; după cum impunea luarea în considerare a diferitelor materiale folosite de sculptor : lemn, ivoriu, aur, fontă, marmură, cerințele de exprimare ale metalului fiind altele decît ale pietrei, și ale acesteia altele decît ale pietrelor prețioase sau ale sticlei — o recunoaștere dintre cele mai importante pentru indestructibilitatea operei de artă în conținutul și forma ei, în forma ei interioară și exterioară.

O neconcordanță stranie nu poate fi, totuși, eludată din analiza analizei hegeliene a sculpturii. Anume că, în ciuda atașamentului principial deplin față de *această* artă, ponderea reală pe care ea o ocupă în *Estetică* rămîne relativ redusă, comparativ cu alte arte, teoretic situate „dincolo" de frumusețe. Dacă în cazul arhitecturii absența aproape totală a numelor e un fapt explicabil, dacă avem în vedere natura „colectivă" a construcțiilor, puținătatea adreselor individuale este paradoxală în cazul unei arte prin excelență individualizate și ca sursă și ca efect. Fidias, Miron, Polictet, Praxitele, Scopas și — dintre moderni — Michelangelo sînt artiștii numiți, iar reprezentările numite — Zeus, Apolo, Venus, Marte și alte cîteva din mitologia greacă, apoi cîțiva împărați beneficiind de monumente. Referiri puține, oricum. Hegel preferă transferul „sculpturalului" fie în considerațiile sale generale la adresa Atenei, fie asupra celor particulare în raport cu „poezia epică". Exemplul suprem al prevalenței principiului „sculptural" este și va rămîne Homer, eroii plastici ai războiului troian fiind continuu invocați în cursul prelegerilor sale. Preocupările de „literat", în prelungirea celor de filozof, îi întindeau lui Hegel o capcană. Cuvîntul

exprima pentru el tot adevărul, în mod paradoxal și în artă, în ciuda faptului că aici el îl considera „dincolo" de artă. Hegel era imediat dispus să continue discuția cu privire la modul plastic și cel poetic în care fuseseră reprezentate în antichitate suferințele lui Laocoon ; și era dispus să expliciteze profilul grec fie prin forma gurii lui Schiller *(E.,* II, 130), fie prin bustul lui Goethe sculptat de Rauch, de fapt prin chiar detaliile feței lui Goethe *(E.,* I, 493-494). Involuntar, el trăda prin aceasta o dublă inconsecvență, în ambele planuri salutară : acceptarea poeziei, în genere, acceptarea poeziei moderne, în speță, drept criteriu lămuritor pentru artă, pentru sculptură, pentru plasticitatea sculpturală. Fără a renunța la concepție, el o mlădia potrivit propriei sale pregătiri precumpănitor literare și potrivit dominantelor epocii sale. Goethe ca „grec" prin excelență este un paradox, dar unul fertil, deoarece ajută la depășirea prăpastiilor artificiale. Faptul că se vorbește puțin despre Michelangelo poate fi socotit ca întrutotul conform convingerii după care epoca modernă nu era prea favorabilă nici sculpturii, nici artei ; în schimb, faptul că despre Shakespeare se vorbește mult, și excelent, devine un corectiv hotărîtor al aceleiași viziuni. Noroc că orice sistem își are antidotul lui în libertatea personalității vii ; mai ales cînd acesta este și un eminent dialectician.

8. Importanța modului personal al unui cercetător de a se raporta la obiectul investigat o demonstrează chiar mai convingător decît exemplele precedente compararea capitolelor din *Estetica* dedicate picturii și muzicii. Potrivit schemei hegeliene, care presupune creșterea concreteții pe măsura trecerii de la simbolic la clasic și apoi la romantic, ca și pe parcursul celui din urmă, ne-am putea aștepta ca ponderea detalierilor să se accentueze neîncetat, chiar în privința numelor invocate. Așa se și întîmplă atîta timp cît comparăm sculptura cu arhitectura, sau pictura cu sculptura — nu însă în confruntarea muzicii cu pictura. Motivul este deconspirat de Hegel însuși : în domeniul muzicii — ne avertizează el chiar de la început — „mă pricep mai puțin, fiind nevoit din acest motiv să-mi cer în prealabil

scuze pentru faptul că mă mărginesc să indic numai puncte de vedere generale şi să fac observaţii izolate“ *(E.,* II, 289). Iată felul subiectiv şi individual în care se răsfrînge dorita deplina obiectivitate a investigaţiei, modificînd întrucîtva, dacă nu „scheletul“, în orice caz „carnaţia“ sistemului.

Şi într-adevăr, dacă am aplica procedeul de mai sus, enumerînd artiştii consideraţi de excepţie într-un gen sau într-altul, în capitolul despre muzică vom întîlni — în treacăt, enunţiativ — doar numele lui Palestrina, Durante, Lotti, Pergolese, Metastazio, Marmontel, Gluck, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Rossini, cu oarecare amănunte doar în privinţa celor din urmă. În schimb, din rîndul pictorilor nu numai că sînt enumeraţi mult mai mulţi (Polygnot, Giotto, Duccio, Cimabue, Masaccio, Fiesole, Perugino, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Corregio, Tizian, Guido Reni, Albrecht Dürer, Hubert şi Johann Van Eyck, Van Dyck, Rubens, Rembrandt, Murillo, pînă la Hübner şi Schadow), dar despre cei mai mulţi dintre ei se pronunţă judecăţi de fond cu adresă precisă, inclusiv privind cîte un anumit celebru tablou şi tehnica lui de execuţie.

Această primă aproximare a unor diferenţe specifice de tratare pare superficială, dar ea deconspiră un nivel diferenţiat de cunoştinţe, care în cazul picturii nu numai că depăşeşte categoric pregătirea muzicală a lui Hegel, dar pare a surclasa chiar profesionalitatea sa în raport cu sculptura — deşi, în această din urmă privinţă, trebuie să avem în vedere şi diversificările obiectiv mai accentuate ale picturii renascentiste şi de după, comparativ cu sculptura antică greacă. Fapt este, în orice caz, că analiza muzicii este la Hegel cea mai sumară şi mai abstractă — caracteristica din urmă confirmînd ideea lui Friedrich von Schlegel că „arhitectura este muzică îngheţată“, idee citată expres de Hegel în discutarea primeia dintre aceste arte şi reluată apoi în capitolul consacrat muzicii: „...muzica poate fi comparată mai de aproape cu arhitectura“ prin simetrie şi euritmie, raporturi cantitative şi constructivism arhitectonic („un edificiu de tonuri“) *(E.,* II, 289). Structurilor genuin „abstracte“ (concretizate în muzică graţie vioiciunii sentimentului exprimat) le corespunde, astfel, caracterul abstract al raportării — în cazul muzicii, din pricina insuficientei profesionalităţi...

Consideraţiile despre pictură uimesc, dimpotrivă, prin gradul înalt al pătrunderii lui Hegel în ţesătura intimă a acestei arte. Considerată prima dintre artele romantice şi ca atare evidenţiind principiul subiectivităţii, „intimitatea sentimentului“, pictura era atent comparată cu celelalte arte, pe de o parte, cu arhitectura şi sculptura, pe de altă parte, cu muzica şi poezia. „Conţinutistul“ în toate Hegel pornea de astă dată de la specificul formei picturale, principiul luminii, clar-obscurul, culoarea — considerate principial în mai mare măsură „ideale“ decît masa arhitectonică grea, sau tridimensionalitatea corporalităţii sculpturale (deci, în strînsă legătură cu preocupări de conţinut). Făcînd referiri la tematica preferată, de provenienţă religioasă, a picturii medievale şi renascentiste, Hegel concedea totodată drepturile imprescriptibile ale picturalului în privinţa peisagisticii şi a redării scenelor cotidiene de viaţă umană „minoră“. El relua, concret, problema raportului artă-natură, insistînd atît asupra apropierii picturii de realităţile nemijlocit perceptibile, cît şi asupra transfigurării lor cu ajutorul specificei, pentru valorizările estetice, „aparenţe“ formatoare: „...pictorul pîndeşte cele mai trecătoare mişcări, cele mai fugitive expresii ale feţei, cele mai instantanee fenomene coloristice în această mobilitate şi le aduce în faţa noastră numai în interesul acestei vieţi a răsfrîngerii, viaţă care fără el dispare“ *(E.,* II, 232). Consideraţiile despre „viaţa m o m e n t a n ă“ pe care pictura este capabilă s-o concentreze în creaţiile ei, graţie mobilităţii percepţiei vizuale, ne duc cu gîndul la tot ce enunţase Hegel, în planul logicii, cu privire la „fenomen“ şi la „aparenţă“, în strînsă legătură, desigur, cu „esenţa“ şi cu „legea“. Pictura se dovedeşte mai instabilă, mai jucăuşă, mai variată decît sculptura (avînd o mare siguranţă-de-sine, o stabilitate calmă şi liniştitoare), aceasta pentru că şi desenul, mai cu seamă coloritul, o predispune spre vioiciune. „...în pictură culmea cea mai înaltă a vieţii poate fi exprimată numai cu ajutorul culorilor“ *(E.,* II, 249), culorile de

care cu temei s-a preocupat în așa măsură Goethe ; „această magie a reflectării culorii", pe care au evidențiat-o maeștrii italieni și cei olandezi cu neasemuită bravură : „Datorită acestei idealități, acestei întrepătrunderi, acestui du-te-vino de reflexe de culori, datorită acestui caracter schimbător și fugitiv al tranzițiilor, se răspîndește asupra întregului, pe lîngă claritatea, profunzimea, lumina fluidă și lină a culorii, o aparență a însuflețirii, care constituie magia coloritului și care aparține în propriu spiritului artistului, fiindcă el este acest vrăjitor" *(E.,* II, 244) — în context Leonardo și Correggio.

Rediscutînd în amănunțime preceptul „ut pictura poesis erit", Hegel configura — în analiza picturii și apoi a poeziei epice (picturale, nu doar sculpturale) — o înțelegere nuanțată a realismului. „Pictura — scria el — poate produce adesea efectele cele mai frumoase și mai artistice cînd se contopește viu și total cu figura reală, cu coloritul și cu expresia sufletească ale unui om existînd într-o anumită situație și într-un mediu determinat. În ceea ce ea a pătruns atît de integral și a încorporat în sine, această artă îl și redă în forma aceasta cu totul vie. Aici realismul, cînd coincide cu adevărul artistic, este cu totul la locul său." Pasajul citat se află în capitolul despre muzică, pentru a evidenția cum, „în schimb", muzica trebuie nu să se cantoneze într-o „explozie naturală a pasiunii", ci să „înalțe expresia la nivelul unui element creat de artă și exclusiv pentru ea, pentru muzică..." *(E.,* II, 336-337). Comparația este remarcabilă, distinge cu subtilitate „naturalețea" picturii și „artificialitatea" muzicii, o distincție în măsură să îndreptățească disponibilitatea picturii pentru realism, nu și a muzicii — un adevărat avertisment pentru confruntările de mai tîrziu, în care un concept vizînd prin excelență artele „reproducătoare" și mai puțin pe cele „expresive" a fost arbitrar extrapolat și, ca atare, subțiat în datele lui precise.

Apetența hegeliană pentru concretitudinea reprezentărilor picturale desfide propria-i accentuare a „idealității" în și prin această primă artă romantică (post-artistică). Faptul e demonstrat și de schița istorică asupra dezvoltării picturii. În liniamentele

ei sumare, este vorba de pictura bizantină (neogreacă), de cea italiană și de cea germană și olandeză, trei trepte ale picturalului și picturii în care, de fapt, se accentuează în tot mai mare măsură „realitatea vie" și chiar „redarea obiectelor naturii" : „...pictura olandeză, de exemplu, a știut să scoată mii și mii de efecte din luminile fugitive ale naturii, ca unele ce au fost din nou create de om. În aceste tablouri ni se aduc în fața ochilor luciu metalic, catifele, lumină, cai, servitori, femei bătrîne, țărani suflînd fumul din pipe, scînteierea în pahare transparente, chefiii în haine murdare jucînd cu cărți ponosite și sute de feluri de alte obiecte, cărora abia dacă le dăm vreo importanță în viața de toate zilele, chiar dacă jucăm și noi cărți, bem și vorbim despre una și alta și ne preocupă cu totul alte interese. Dar ceea ce ne captivează îndată la un astfel de conținut înfățișat de artă este tocmai această aparență și apariție a obiectelor ca produse de către spirit, care transformă caracterul exterior și sensibil al întregului ansamblu material în tot ce are acesta mai intim. Deoarece, în loc de lînă și mătase reală, în loc de păr, pahar, carne și metale reale, nu vedem decît simple culori ; în loc de dimensiuni totale, de care are nevoie pentru apariția sa ceea ce e natural, avem o simplă suprafață, și totuși avem același aspect pe care-l dă realitatea." *(E.,* I, 168-169)

Am reprodus acest citat mai lung din prima parte a *Esteticii,* referitoare la postularea de principiu a raportului artă-realitate, întrucît el introduce dezbaterea mai amănunțită a picturii, în speță a picturii realiste olandeze. Hegel susținea „miracolul idealității", idealitate care „î n a l ț ă" deasupra realității nemijlocite — la antipodul „principiului iluzionării" ; dar acorda, totodată, întreaga sa atenție și gratitudine maeștrilor capabili de a sugera, prin aparența apariției, „același aspect pe care-l dă realitatea".

Cititorul atent al capitolului consacrat picturii și fazelor sale succesive va observa o oarecare ezitare în opțiunea lui Hegel cînd pentru pictura italiană, cînd pentru cea olandeză. Prima este sistemic firească, dat fiind „puritatea figurilor ideale și

totuși absolut vii și individuale", la Rafael, de pildă, dar, mărturisește comentatorul, „el a fost întrecut [...] de maeștrii olandezi în peisaj și cu siguranță în colorit" *(E.,* II, 207). Rafael este, între italieni, pictorul cel mai des și la superlativ invocat de Hegel, dar situarea sa „intermediară" între Giotto și Tizian, și ca atare perfect echilibrată, nu atenuează cu nimic laudele la adresa acestor (sau altor asemănătoare) „începuturi" și „încheieri" de triadă : în chiar cadrul picturii italiene, Hegel accepta varietatea stilurilor și a individualităților. Dar el accepta, în continuare, aportul de excepție al lui Albrecht Dürer în pictura și grafica germană, ca și — mai ales — contribuțiile inegalabile ale fraților Hubert și Johann Van Eyck, ale lui Rubens, Van Dyck, Rembrandt. „...o pictură mai perfectă decît aceea pe care ne-au dat-o acești frați aproape că nu există", deoarece operele lor, „opere din care tipicul este deja înlăturat și depășit, dau dovadă nu numai de mare măiestrie în ceea ce privește desenul, poziția, gruparea, caracterizarea interioară și exterioară, căldura, claritatea, armonia și finețea coloritului, caracterul grandios și închegat al compoziției, ci și întreaga bogăție a picturii în ceea ce privește mediul naturii înconjurătoare, accesoriul arhitectonic, fundalele, orizonturile, luxul și varietatea stofelor, îmbrăcămintea, felul armelor, al podoabelor etc., este deja tratată cu o astfel de fidelitate, cu atîta simț pentru pictural și cu o astfel de virtuozitate, încît nici chiar secolele de mai tîrziu nu pot arăta ceva mai desăvîrșit sub aspectul profunzimii și al veridicității." În această caracterizare a fraților Van Eyck este schițat un adevărat program al realismului, la antipodul unui mod de reprezentare prea „tipic", în sens de prea ideal și abstract. Hegel s-a dovedit perfect receptiv față de „naturalețe", „fidelitate", „veridicitate", considerîndu-le prin excelență picturale ; cu toate că, în temeiul celeilalte preferințe, el se grăbea să adauge : „Cu toate acestea, vom fi mai atrași de capodoperele picturii italiene dacă le comparăm cu aceste opere olandeze, deoarece italienii au avantajul de a îmbina interioritatea deplină și religiozitatea cu libertatea spirituală și frumusețea imaginației" *(E.,* II, 279).

Iată amintita pendulare între opțiuni. Gustul clasic și clasicizant îl predispunea pe Hegel pentru Madonele mai „ideale" din Renașterea italiană relativ timpurie ; el era, totodată, capabil să-și amendeze acest gust în direcția „realului" mai accentuat, surprinzînd „contrastele stridente" la Michelangelo, „portretele magistrale ale lui Tizian", „plenitudinea" portretelor lui Van Dyck (prin care „își face intrarea omul"), excelența „tinerilor cerșetori ai lui Murillo", sau „prezentul propriei lor vieți" pe care olandezii îl puteau contempla în celebra pînză a lui Rembrandt *Paza de noapte.*

Comparîndu-i pe Rembrandt cu Rafael și pe Shakespeare cu Schiller, Marx și Engels le vor acorda primilor principala lor adeziune, nu atît în planul realizărilor individuale, cît în cel al procedeelor de care se folosiseră, mai degrabă „reale" decît „ideale". Hegel se află undeva la jumătatea drumului, între aceste atașamente. Rafael îl mai atrăgea ca model suprem, dar și Rembrandt începea să-l fascineze. În artele plasticizatoare gustul lui mai era clasicizant, dar cu deschideri spre realism ; deschideri pe care le va accentua atitudinea sa, integral „rembrandtiană", față de Shakespeare.

În valorificarea picturii moderne, germane, dar mai ales olandeze, Hegel a atins o culme înaltă ; poate mai puțin înaltă decît cea privind poezia dramatică, tragedia shakespeareană, dar în orice caz mai înaltă decît în privința muzicii. „Abstracta" muzicalitate el o trata însă abstract, ca nivel de „idealitate", în care planul pictural se concentra în „punctul" muzical, într-o tonalitate precumpănitor sufletească și spirituală. Considerațiile cu privire la specificul estetic al tonului, al melodiei și armoniei, al contrastelor interioare pe care se clădesc edificiile muzicale, sînt interesante și chiar pătrunzătoare. Ele sînt patronate însă de un „geometrism", pe care în celelalte tratate ale sale îl prevestiseră considerațiile despre Pitagora și raporturile numerice situate de pitagoricieni la temelia muzicii. Pe Hegel l-a preocupat „reductibilitatea" muzicii „la simple cantități și la modul lor exterior de a fi determinate, determinare ce ține de intelect" (*E.,* II, 308), dar această „intelectualitate" i-a și limitat excursurile,

atunci cînd ele s-au dorit cît de cît concrete. Hegel cunoștea operele lui Gluck, oratoriile lui Händel, simfoniile lui Mozart, înțelegerea sa era însă cantonată întrucîtva înaintea celor mai importante dintre aceste capodopere (cum s-a întîmplat și cu Rousseau, dornic, totuși, de o cunoaștere mai profesională a muzicii). Cele spuse despre Johann Sebastian Bach, „un maestru a cărui genialitate grandioasă, autentic protestantă, originară și totuși oarecum savantă am învățat abia acum mai recent s-o prețuim iarăși în toată plenitudinea ei" *(E.,* II, 348), indică o specifică împrejurare istorică, dar și o situație ce-l caracteriza pe Hegel însuși : o „întîrziere" explicabilă, dar reală. Simfoniile mozartiene el le numește la modul cel mai neparticularizat cu putință, iar cînd se referă la *Flautul fermecat,* s-ar părea că îl preocupă mai degrabă calitățile textului datorat lui Schikaneder decît muzica propriu-zisă, ca și atunci cînd discută adecvările și neadecvările dintre text și melodie în operele italiene. Desigur, pot fi invocate multe trimiteri penetrante la opere muzicale mai vechi sau mai recente, personal consider însă că valoarea capitolului despre muzică rezultă mai cu seamă din considerații de ordin general, de pildă cele, adevărate pentru o experiență trecută și totodată prospective, în care se argumentează unitatea dialectică dintre armonie și melodie : „Armonia și melodia rămîn [...] unul și același întreg compact, iar o schimbare oarecare într-una din cele două laturi este în același timp o schimbare necesară în cealaltă latură" *(E.,* II, 330), dovadă compozițiile aceluiași Johann Sebastian Bach ș.a.m.d.

Nuanțînd însă lucrurile în acest fel, trebuie să vedem și cauzele, nu numai efectele. Cauza supraindividuală este, desigur, de ordin istoric ; ea derivă din faptul că muzica dobîndește un rol dominator într-adevăr după pictură, cam în perioada vieții lui Hegel. Trecerea succesivă de la pictura italiană și olandeză la muzica germană, numită de unii „clasică", iar de alții „barocă", este în măsură să confirme intuiția hegeliană cu privire la rolul *ulterior* precumpănitor al artei sunetelor față de arta culorii — ceea ce îi și îngreuia receptarea și exegeza, cînd ajungea *concomitentă* acestora. Hegel a urmărit atent evoluția lui Goethe, în timp ce evoluția celuilalt mare contemporan al său, Beethoven, i-a rămas necunoscută. A intervenit aici și „insuficienta" sa pregătire muzicală, în numeroase rînduri declarată. Hegel era un „literat", am mai spus-o. Din optica scriitorului a și amendat el, la un moment dat, „părerea absurdă despre atotputernicia muzicii, despre care scriitorii vechi, sacri și profani, ne povestesc atîtea istorii fabuloase". Și, concretizîndu-și părerea pe un exemplu contemporan, a considerat că, deși *Marseilleza* ori *Ça ira* au întețit curajul revoluționarilor francezi, „însuflețirea propriu-zisă își are temeiul într-o idee determinată, în interesul adevărat al spiritului de care este cuprinsă o națiune și care poate fi pentru un moment potențat într-un sentiment mai viu, întrucît tonurile, ritmul și melodia răpesc cu ele subiectul care li se abandonează" *(E.,* II, 305). Se simte aici o neîncredere în exacerbarea „muzicalului", neîncredere pe care o va explica „autocritic" Thomas Mann după ce îi va fi explorat pe „muzicalii" Schopenhauer și Nietzsche. Romantismul filozofic post-hegelian va fi, într-adevăr, „muzical" în opțiuni și accente. Clasicul Hegel era, deocamdată (involuntar polemic la ceea ce vor afirma *Lumea ca voință și reprezentare* sau *Nașterea tragediei) :* „literar" !

9. În „sistemul diferitelor arte", rolul, cantitativ și calitativ, de căpetenie îi revine poeziei. Cantitativ — cam două cincimi, ceea ce, însumat cu tot ce se spune despre ea și cu ajutorul ei în primele părți ale *Esteticii,* echivalează cu o bună jumătate din materialul artistic ilustrativ al tezelor teoretice. Arhitectura, sculptura, pictura, muzica — laolaltă —, iar poezia, singură, iată două capete ale unei simple balanțe, pe care o va pricepe orice cititor al prelegerilor. Pînă aici el se află în cadrul aritmeticii ; cît privește algebra, ea necesită cunoștințe superioare, totuși nu foarte dificil de dobîndit. Căci contradicția de fond, asupra căreia am mai atras atenția, ne întîmpină acum cu toată claritatea : poezia ar trebui să fie *una dintre* arte, ultima, care dealtfel ne și duce în afara domeniului artelor — dar ea se dovedește a mai

fi și *arta* ca atare, cea mai viguroasă, cea de care cu deosebire va trebui să ne ocupăm. Să nu ne închipuim cumva că Hegel a uitat consecința constrîngătoare a sistematicii sale: „arta mai întîi numai își caută conținutul ei adecvat, apoi îl găsește și, în sfîrșit, îl depășește", iar „poezia scoate în evidență în modul cel mai pregnant acest din urmă caracter, întrucît, ca întrupare a artei, ea trebuie concepută în esență ca ieșire din sensibilul real și degradare a acestuia..." *(E.*, II, 366). Numai că degradarea într-un plan (cel sensibil) înseamnează înălțarea în altul (cel spiritual), iar gînditorul îndrăgostit de conceptualizări se atașează firesc de această înălțare înrudită filozofiei. Hegel a fost, așadar, fidel propriilor premise fundamentale mai mult decît celor doar estetice: în poezie el celebra — ca filozof — mai mult decît arta! Acesta este adevărul, dar mai este încă o *parte* de adevăr, întrucît oarecare „infidelități" intervin în însuși modul de a saluta înălțimea dobîndită de poezie, concomitent cu „înjosirea" retroactivă a celorlalte arte. Existenței reale a pietrei, culorii sau tonului, se spune, „nu-i corespunde decît un cerc l i m i t a t de reprezentări artistice" *(E.*, II, 365), observație corectă din punctul de vedere al sistemului *filozofic* de ansamblu, nu și din cel propriu-zis *estetic*, pentru care tocmai limitarea *este* garantul reprezentării artistice (idealul sculptural fiind epicentrul „idealului" artistic). Faptul că Hegel a modificat în oarecare măsură viziunea sa despre autenticitatea și adecvarea specifică *artei* se vădește și din împrejurarea că, dacă sistemic ar fi trebuit să rezerve poeziei un loc precis, și anume ultimul printre artele romantice (artistic deja inadecvate), în capitolele despre poezie el aduce arareori vorba de împlîntarea acesteia în romantic, asigurîndu-i, dimpotrivă, o universalitate expresă: „poezia nici nu este legată exclusiv de vreuna dintre formele determinate ale artei, ci devine arta u n i v e r s a l ă care poate elabora și exprima în orice formă orice conținut capabil să ia loc în general în imaginație..." *(E.*, II, 365). Pînă la urmă, această extensiune corespunde *și ea* orientării filozofului (și, în mare măsură, adevărului istoric), ea surclasează însă, întrucîtva, cadrul sistemic al teoreticianului artei. Corectivele operate față de cadrul triadic

simbolic-clasic-romantic se înmulțesc: nu numai arhitectura își poate transcende determinarea „simbolică", dar mai cu seamă poezia se poate retroactiv valida în ipostazele ei „pre-romantice". Așa și este; e limpede, Hegel nu făcea decît să-și mlădieze din mers structurările, pe care le simțea și el prea rigide, și nu se conforma prea strict cadrelor prestabilite. Artele propriu-zis „romantice", mai exact „ale romanticului", se dovedesc a fi doar pictura și muzica, spre deosebire de poezie, care — potrivit analizelor lui Hegel — și-a înregistrat cele mai importante cuceriri în faza „clasică", după ce acumulase în prealabil multe valori „simbolice", și înainte de a le fi configurat pe cele „romantice".

Poezia a fost și a rămas, deci, o artă universală, „învățătoarea universală și pretutindeni prezentă a genului uman" *(E.*, II, 371). Ea este *ultima* artă doar într-o anumită sistematizare în perspectiva altei sistematizări își arogă, în schimb, statutul de *principală* artă, cheia de boltă a celorlalte și asimilîndu-le în propria-i superioritate. Prin această dublă perspectivă, Hegel nu se trăda, căci încheierea triadelor sale, ca *sinteză*, trebuia să fie situată nu numai *după*, ci și *deasupra* tezei și antitezei. Așa se va întîmpla cu poezia dramatică, sintetizînd poezia epică și poezia lirică într-o superioară unitate (dar nu tot astfel se întîmplă cu „drama propriu-zisă", care va fi privită mai degrabă ca degradînd tragedia și comedia, după cum chiar și comedia — în orice caz, cea modernă — va fi în principal analizată ca o degradare a tragediei). Așa era acum, cînd poezia era definită de la început ca „t o t a l i t a t e a care unește în sine cele două extreme, adică artele p l a s t i c e și m u z i c a, pe un plan superior, în domeniul interiorității spirituale înseși" *(E.*, II, 358) „Plan superior" este o formulă neechivocă, el caracterizează îndeobște sinteza totalizatoare. Poezia este singura artă care, ca artă, atinge „universalitatea gîndirii", cu un picior încă pe teritoriul „intuiției sensibile" și cu unul în afara ei. Motivul ambiguității rezidă în cantonarea poeziei într-o „i n t u i ț i e i n t e r i o a r ă", care trebuie caracterizată ca fiind sensi-

bilă *şi* suprasensibilă, o reprezentare ce nu mai este „r e p r e z e n t a r e a c a a t a r e, ci i m a g i n a ţ i a artistică..." (*E.*, II, 363). Dacă toate celelalte arte rămîn „limitate" în sensibil şi de către sensibil, „arta cuvîntului posedă, în ceea ce priveşte conţinutul său şi modul de a-l expune, un cîmp mai nelimitat, mai întîns decît celelalte arte. Orice conţinut, toate obiectele spirituale şi naturale, toate evenimentele, istoriile, faptele, acţiunile, stările interioare şi exterioare pot fi cuprinse de poezie şi elaborate de ea" (*E.*, II, 363). Spirituale *şi* naturale, interioare *şi* exterioare, suprasensibile *şi* sensibile : aceasta ar fi chiar definiţia „idealului" artistic dacă termenul de joncţiune „şi" n-ar funcţiona cu acest prilej totodată ca termen de disjuncţie. Căci poezia este totuşi o artă mai mult decît artă, unind în sine artisticitatea celorlalte arte, pe care începe s-o şi suprime de dragul gîndirii conceptuale, ştiinţifice, filozofice.

Aceasta este şi explicaţia datorită căreia tema „poeticului" şi a „prozaicului", esenţială pentru Hegel, este acum introdusă pe larg în dezbatere. „Proza" şi „prozaizarea" mai apăruseră cînd şi cînd în tratarea celorlalte arte, dar numai în surdină, ca moment al deteriorării — de pildă, în compararea mitologiei romane cu mitologia greacă, sau a sculpturii romane cu sculptura greacă. Pericolul „prozaicului" plana asupra artei ca atare, dar forţa lui de a o abate de la menirea ei se manifestă din plin mai ales în raport cu „poeticul" poeziei, deoarece el anume este situat în vecinătatea acestuia. „Poeticul" propriu-zis se află în acel vîrf de „artă" care nu mai este „de tot artă", ci începe să devină altceva. Iar „prozaicul" este gîndirea de dincolo — sau de dincoace — de artă, în măsura în care este în conţinut o augmentată sau deteriorată gîndire, oricum gîndire. În textul hegelian nu este pe deplin clară relaţia dintre acest „dincolo" şi „dincoace", „mai mult" sau „mai puţin" decît poezia, „superior" sau „inferior" ei. Sub raportul adecvării şi al omogenităţii poetice, în orice caz inferior : o trădare, o disfuncţionalitate, o „fiinţare-pentru-altceva".

„Conştiinţa p r o z a i c ă — spunea Hegel — priveşte vastul material al realităţii conform legăturii dintre cauză şi efect

concepută de i n t e l e c t, scop şi mijloace şi alte categorii ale gîndirii mărginite şi, în general, conform raporturilor exteriorităţii şi ale finitului" (*E.*, II, 373). Exterioritatea faţă de poetic este în cazul de faţă şi o inferioritate, o mărginire în planul explicitărilor finite şi limitatoare — în genul didacticismului plat şi ineficient, de pildă. Căci la antipodul gîndirii directe şi mărturisite, plăsmuirea poetică este o conciliere spirituală a realităţii şi adevărului în forma unui „f e n o m e n r e a l". Particularizînd poeticul vizavi de prozaic, Hegel relua caracterizarea „idealului", a omogenităţii sale ambivalente, de conţinut-formă, esenţă-aparenţă, substanţă-fenomen, interior-exterior. „Numai această unitate vie, plină de suflet, proprie organicului, este capabilă să dea naştere poeticului în opoziţie cu finalitatea prozaică" (*E.*, II, 382). Din pricina organicului (de-sine şi pentru-sine), opera de artă dobîndeşte o relativă autonomie, după cum dobîndesc o atare autonomie şi părţile ei constitutive — în cadrul cărora înaintarea se produce mai lent decît în judecăţile şi raţionamentele intelectului (o remarcă generală, prelungită şi în analiza înaintării încetinite proprie epopeii). Poeticul este idealul artistic, prozaicul — strădania intelectului de a spune „c e e a c e este, şi c u m este, fără să-l răstălmăcească şi fără să-l elaboreze poetic" (*E.*, I, 387). Chiar fără să-l tălmăcească prin adaosuri subiective hotărîtoare. Presupusele adrese se lămuresc atunci cînd Hegel se referă la istoriografie şi oratorie ca genuri de reprezentare „în proză". Herodot, Tucidide, Xenofon, Tacit urmăresc evenimentele în realitatea şi succesiunea lor, în înlănţuirile cauzale dintre ele. La rîndul său, oratorul are în vedere aceeaşi conexiune pur teleologică, pe care o luminează precumpănitor cu ajutorul intelectului, în intenţia unei ameliorări practice. Dimpotrivă, opera de artă nu se urmăreşte decît pe sine însăşi, nu urmăreşte decît crearea şi receptarea frumosului — o independenţă încheiată în sine, în care activitatea artistică nu este un instrument, ci propriul ei scop, nu este un accesoriu servind de ajutor, ci propria ei întemeiere. În reprezentările prozaice decide caracterul propriu al termenilor, rigurozitarea distincţiei şi inteligibilitatea deplină „în

timp ce metaforicul și figuratul în general sînt totdeauna relativ neprecise și improprii“ (*E.*, II, 403)

Cele mai numeroase dintre aceste observații comparative acordă avantaj poeticului în raport cu prozaicul (precum încă Aristotel, în compararea artei cu istoriografia); partizanat explicabil dacă ne gîndim că el are loc în cadrul unui tratat de estetică, în numele evidențierii valorii artistice. Cînd și cînd Hegel alătura însă „intelectul“ de „gîndire“, formele mai puțin evoluate ale „prozei“ de o raționalitate proprie filozofiei științifice, caz în care avertizează arta de pericolul ambelor devieri, „în jos“ și „în sus“. „...pe de o parte, nu numai că poezia trebuie să evite în modul ei de exprimare tot ce ne-ar putea cobori în cotidianul și banalul prozei, ci, pe de altă parte, nu-i este îngăduit să alunece nici în tonul și felul de a vorbi al cucerniciei științifice sau în acela al speculației filozofice. Înainte de toate ea trebuie să țină departe de sine separările nete și relațiile proprii intelectului, categoriile gîndirii cînd acestea s-au despuiat de orice intuitivitate, formele filozofice ale judecăților și raționamentelor, deoarece toate aceste forme ne transpun îndată din domeniul imaginației în alt cîmp. Totuși, în această privință, linia de frontieră unde încetează poezia și începe prozaicul nu poate fi trasă decît cu greu și, în general, ea nu trebuie să fie indicată cu precizie absolută.“ (*E.*, II, 405-406)

Precizările sînt nuanțate; arta este gîndire intuitivă sau intuitivitate a gîndirii, ea trebuie să evite ceea ce se află „dincoace“ sau „dincolo“ de ea, și totuși poezia mai puțin decît celelalte arte le poate evita, deoarece operează prin cuvînt, iar cuvîntul acumulează în sine reflexe intelective și superior spirituale. Relativitatea din finalul citatului se explică prin experimentările poetice mai noi, inclusiv germane, în care pătrunsese de acum o anume reflexivitate; după cum interesul artiștilor pentru viața de toate zilele, cotidiană și chiar banală, începea să impună în și prin tatonările moderne de tip explicit și subliniat realist. Hegel era suficient de suplu pentru a nu respinge de plano și integral nici poezia filozofică mai nouă și nici literatura „vitală“ mai recentă. El respingea „poezia didactică“ și ca atare prozaică, dar concomitent accepta, cel puțin în parte, „poezia ocazională“, care, de la odele lui Pindar și pînă la *Werther*-ul lui Goethe, a produs și numeroase opere autentice. Desigur, poezia urmărește, ca celelalte arte, un scop „teoretic“, nu nemijlocit „practic“; ea înnobilează sufletul în felul ei specific, dar nu are în nici un caz în vedere o nemijlocită, să zicem, „înălțare religioasă și numai r e l i g i o a s ă“, sau explicit și exclusiv „instruirea, moralizarea, agitația politică sau simpla pierdere de timp și distracție“ (*E.*, II, 394). Ca formă a gîndirii, apropiată celei mai autentice gîndiri, ea se justifică, în același timp, ca o elevată manifestare a umanității și umanizării.

Dacă în cazul celorlalte arte am putut urmări, după circumscrierea principiilor ordonatoare, detalierile operate de către Hegel, în cazul de față va trebui să renunțăm cu bună știință la multe dintre ele. Aceasta, întrucît poezia fiindu-i atît de familiară, Hegel își putea permite investigații dintre cele mai diverse și mai nuanțate, de conținut și formă, de mijloace și procedee. Cîte observații se formulează numai privitor la simbol și metaforă, ritm și rimă, aliterație și asonanță, sau alte circumscrise tehnici poetice. Pentru a nu mai vorbi de întreaga teorie a caracterului și caracterizării, în diferitele epoci și în diferitele orientări de poezie mai veche sau mai nouă. Poezia chineză, indică și persană, iudaică și egipteană, greacă și romană, italiană și spaniolă, engleză și germană își găsesc în Hegel comentatorul avizat, cu deosebire avizat în ceea ce privește antichitatea elenă, apoi Renașterea, în fine Iluminismul. S-ar putea întreprinde investigații aparte privind remarcile sale la adresa ghicitorii, sau fabulei, sau epigramei, sau sonetului, șestinelor și canțonetelor, sau baladei, sau poemelor didactice și satirelor, sau dicțiunii poetice, sau caracterului cu care Shakespeare a înzestrat-o pe Lady Macbeth, sau întîlnirii goetheene cu Orientul din *Divanul Apusului și Răsăritului* ș.a.m.d. Să reținem doar o enumerare, incompletă, a poeților la care se fac referiri, pentru a sugera aria de cuprindere a acestei din urmă arte, mult superioară de astă dată și picturii: Anacreon, Angelus

Silesius, Ariosto, Aristofan, Boccaccio, Calderon, Calinus, Camões, Cervantes, Corneille, Dante, Diderot, Eschil, Esop, Firdusi, Goethe, Hafiz, Hariri, Hartmann von Aue, Heine, Herder, Hesiod, Hoffmann, Homer, Horațiu, Iuvenal, Jean Paul, Kalidasa, Kleist, Klopstock, Lessing, Lucian, Macpherson (Ossian), Milton, Molière, Nisami, Novalis, Ovidiu, Persius, Petrarca, Pindar, Plaut, Racine, Rumi, Saadi, Sachs, Safo, Schiller, Scott, Shakespeare, Sofocle, Tasso, Terentiu, Tieck, Virgiliu, Voltaire. Hegel se afla cu adevărat în posesia mai tuturor acumulărilor poetice ale cîtorva milenii, în virtutea lor el putea să-și desfășoare în continuare construcția și s-o încheie printr-o la fel de riguros și suplu orchestrată viziune asupra genurilor poeziei.

10. Totul se înlănțuie în opera lui Hegel, pînă și atitudinile partizane: în măsura în care artele plastice îl preocupaseră mai mult decît muzica — poezia epică îl va interesa mai mult decît poezia lirică. Epicul „înfățișează înaintea reprezentării interioare totalitatea dezvoltată a lumii spirituale, repetînd astfel în sine principiul artei plastice care face să fie intuit însuși lucrul ca obiect real" *(E.,* II, 435). Fiecare atribut în parte îi justifică simpatia: totalitatea, interioritatea, plasticitatea, obiectivitatea. Epicul în genere și epopeea în speță i-au reținut îndelung atenția lui Hegel, ca evidențiind — alături de sculptură și tot pe baze mitologice — excelența nepereche a elenității. Era vorba despre un unic și suprem triumf al obiectului artistic, al obiectivității de sine estetice, de astă dată în posesia aprofundărilor lăuntrice și spirituale proprii cuvîntului.

Premisele atitudinii hegeliene față de epopee erau cît se poate de limpezi: ea obiectiva spiritul întreg al cîte unui popor, legat totuși prin multiple fire de celelalte popoare, ea reprezenta „biblia unui popor", acea carte princeps esențială în care se răsfrîngeau „bazele adevărate ale conștiinței unui popor" (*E.*, II, 443). Ideea „bibliilor epice" este prețioasă, ca și distincțiile în privința ei. Nu intră în această categorie, datorită supraordonărilor religioase, cele două testamente ale *Bibliei* propriu-zise și nici *Coranul*; o evidențiază, în schimb, *Ramaiana* și *Mahabharata* și cu osebire *Iliada* și *Odiseea*. „...epopeea trebuie să fie reprezentarea obiectivă a unei lumi întemeiate pe sine însăși și realizate din cauza necesității ei, lume de care poetul este încă apropiat prin propriul lui mod de a-și reprezenta realitatea și cu care el se știe identic, totuși opera de artă care înfățișează o astfel de lume este și rămîne p r o d u s u l l i b e r al individului" (*E.*, II, 445). Se obține, în acest fel, o perfectă *măsură* între „apropierea" (de obiect) și „depărtarea" (relativ autonomă), între „necesitatea" (lumii înfățișate) și „libertatea" (artistului), pe care nimeni altul nu a intuit-o cu precizia și profunzimea lui Homer. Hegel nu se îndoia de existența lui Homer, o socotea obligatorie, cum în genere considera necesară prezența unui *unic* mare poet care să poată centra diversitatea situațiilor și a întîmplărilor pe un *unic* eveniment (războiul troian), în centrul căruia să fie un *unic* personaj (Ahile). Că despre Homer nu știm totuși nimic precis i se părea firesc: subiectul este obligat să se retragă în fața obiectului epic, „să dispară în acesta", contează „produsul, și nu poetul", oricum produs al unei spiritualități unice. „Comunitatea substanțială a vieții și a acțiunii obiective" o intuiește, anume, o subiectivitate îndrăgostită nu de sine și de lumea ei, nu de propriul său liber arbitru, ci de libertatea obiectului de a se desfășura și de a se lăsa desfășurat. Acest obiect se află în starea pe care Hegel o denumea, și în partea strict teoretică a prelegerilor sale, „e r o i c ă"; o stare și totodată un stadiu, situat la mijloc între necioplirea incipientă și moleșirea finală. Acest moment eroic de autocunoaștere a „spiritului național" în ansamblul lui, statornic și descătușat determinat și jucăuș, sculptural și de o mare diversitate lăuntrică, bazat pe o situație și pe multe conflicte, pe starea generală a poporului și pe fapta individuală a unui reprezentant eminent de-al său, putea fi cel mai bine localizat — precum în *Iliada* — în timpul și în conflictualitatea „s t ă r i i d e r ă z b o i", un război, purtat pentru chiar ființa și supraviețuirea „națională", dar și în

virtutea unei justificări a acțiunii „u n i v e r s a l — i s t o r i c e". Fundalul epopeii este „o întreprindere națională în care să se poată întrupa totalitatea spiritului unui popor cu prima prospețime a stărilor lui eroice", nu însă la nivelul nediferențierilor originare, ci la nivelul unui „scop p a r t i c u l a r" în măsură să înnoade într-un ansamblu coerent și precis „toate laturile caracterului național, ale credinței și ale acțiunii naționale" (*E.*, II, 461). În cele din urmă, din pricina acestei esențializări, zugrăvită nu va fi „o acțiune ca acțiune, ci un eveniment" (*E.*, II, 467), reîntoarcerea lui Odiseu în Itaca, sau mînia lui Ahile — declanșatoarea tuturor peripețiilor. Dacă însă în dramă caracterul „își croiește el î n s u ș i soarta", în schimb în epopee „soarta i s e face", deosebire din care Hegel conchidea — pătrunzător și original — că „d e s t i n u l domnește în epopee, și nu în dramă, cum se crede de obicei" (*E.*, II, 469). Epopeea el o circumscria după multe alte comparații cu drama (ajutător, cu liricul), justificînd, în conținut și în formă, „a m p l o a r e a" desfășurării ei, sau explicitînd — deosebit de subtil — acele specifice „p i e d i c i" pe care epicul și le ridică în calea deznodămîntului final. Aceste trăsături se intercondiționează, piedica slujește amploarei, revărsării în larg a firelor epice ; epidemia pe care Apolo o abate asupra taberei grecilor, sau amînările întoarcerii lui Ulise, toate aceste „e p i s o a d e" întrerup înaintarea directă, „jucînd în cea mai mare parte rolul de piedici", și duc la succesivele reverberații ale evenimentului către evenimente, ale situației către situații, ale personajului către personaje, asemenea cercurilor din ce în ce mai largi descrise de piatră pe suprafața lină a unei ape, ce se dovedește în cele din urmă a fi un ocean.

Recitindu-l pe *Don Quijote* cu prilejul traversării oceanului, Thomas Mann va sugera, anume, înrudirea lor de substanță. El va celebra „spiritul epic", „geniul epic" al popoarelor ca fiind „oceanic" în intimitatea lui, capabil de o apropiere — pînă la elementul intim personal — a întregului impersonal, a totalităților suprapersonale. În limba pe care o vorbim, „mare" semnifică, de altfel, nu întîmplător și o cuprindere și o stihie proprie ei : epopeea e „mare", dar e și „marea", marea zbuciumată și imensă a spiritului popular genuin — în acest mod, nelocal, o și localiza Hegel. Analiza epopeii face parte dintre pasajele cele mai strălucitoare ale *Esteticii*, egalate numai de analiza tragediei.

Fidel istorismului său triadic, Hegel prindea epopeea greacă între cea orientală și cea medievală sau modernă. Trecînd rapid peste chinezi, întrucît considera că aceștia „nu au o epopee națională", s-a oprit la „epopeile i n d i c e", la *Vede* și *Sacuntala*, la *Ramayana* și *Mahabharata*, la operele persane ale lui Firdusi (*Shahnameh*), Nisami, Rumi, la operele arabe *Moallakat* și *O mie și una de nopți*. Apoi a detaliat epopeile homerice, superioare, în comparație cu care manifesta rezerve atît față de *Eneida* sau *Georgicele* lui Virgiliu, cît și față de mitologia epică germană, *Edda* sau *Cîntecul Nibelungilor*. Neagrearea lui Virgiliu am mai întîlnit-o, aceea a poemelor eroice de proveniență germanică este însă pe cît de inedită tot pe atît de firească pentru „homerocentrismul" hegelian. „Eu însă n-am putut gusta lăudăroșeniile găunoase bazate încă pe simbolica naturii, înfățișate totuși cu figura și fizionomia omenească, pe Thor cu ciocanul lui, lupul Fenris, pe îngrozitorul Methsaufen și, în general, sălbăticia și confuzia tulbure a acestei mitologii". (*E.*, II, 501) „...în *Cîntecul Nibelungilor* lipsește realitatea precisă a unui domeniu și a unui teren intuitiv, încît, în această privință, povestirea tinde deja să ia tonul cîntecului de bîlci..." (*E.*, II, 454) „...acestei opere prețioase autentic germanice și germane nu-i lipsește un conținut substanțial național în ceea ce privește familia, iubirea conjugală, vasalitatea, fidelitatea, eroismul și nici energia interioară, totuși întregul conflict este, în ciuda amplorii lui epice, mai curînd de natură dramatică decît complet epică, iar expunerea, pe de o parte, nu se concretizează, cu tot caracterul ei detaliat, nici ca bogăție individuală și nici ca intuitivitate cu adevărat vie ; pe de altă parte, ea se pierde în zugrăvirea a ceea ce e dur, sălbatic, crud, în timp ce caracterele, deși ferme și elastice în acțiunile lor, se aseamănă, dată fiind asprimea lor abstractă, mai mult cu niște chipuri de lemn grosolane decît pot fi comparate cu individualitatea plină de spirit, uman elaborată a eroilor și femeilor homerice" (*E.*, II, 502). Prin astfel de *pro* și *contra*, Hegel

concedea, finalmente, apropierea mai evidentă a mitologiei și epopeii nordice de spiritul germanic contemporan lui, decît cea a perșilor sau mahomedanilor; el refuza însă dorința de a le impune culturii și simpatiei germanilor „ca pe ceva ce-ar trebui să fie pentru noi un element național, această încercare îndrăzneață făcută de mai multe ori înseamnă, pe de o parte, supraevaluarea foarte exagerată a acestor reprezentări difuze și barbare și, pe de altă parte, ignorarea completă a sensului și a spiritului propriului nostru prezent" (*E.*, II, 501). Hegel continua polemica împotriva romantismului, inclusiv împotriva tentativelor specific romantice de expropriere a mitologiei vechi germane pentru revigorarea, chipurile, a structurilor specific „naționale" — procedeu ce a dobîndit ulterior, după cum se știe, un evident tăiș naționalist! Nu trec cu vederea propriile prejudecăți hegeliene decurgînd din prea accentuatul său clasicism „sudic"; ele se convertesc însă, întrucîtva și salutar, într-un avertisment la adresa prea nebuloaselor contorsionări „nordice", fapt ce se va evidenția în etapele ulterioare „mitologizărilor" lui Schelling, cele datorate lui Nietzsche, lui Spengler și urmașilor lor fideli-infideli. „Sistemic", iluminismului hegelian îi repugnă orice diformitate, anterioară ori ulterioară „rotunjimii" grecești, tot ceea ce, cu prea multă ușurință, el era dispus să calífice drept „barbar"; istoria este însă vicleană, iar drumul spre infern s-a întîmplat să fie pavat cu bunele intenții ale unei inițial benigne „mitologomanii". În perspectiva unei astfel de apologii tîrzii a lui Thor și Fenris, a lui Siegfried și a Brunhildei, precauția lui Hegel apare, retroactiv, de bun augur profilactic. Oricum, „linia" pe care o va inaugura Wagner și o va saluta Nietzsche, lui Hegel, „mozartianului", îi rămînea profund străină — extragă de aici diagnosticienii de variată orientare ce va voi fiecare, plusuri sau minusuri...

Dacă punem în discuție viziunea de principiu asupra epopeilor medievale și moderne, reiese limpede că, apreciind pe *unele* dintre ele, Hegel găsea temeiuri ale involuției pentru cvasitotalitatea lor. Această involuție el o vedea accentuîndu-se pe măsura îndepărtării de sursele obiectiv epopeice ale stărilor ge-

nuin eroice. De aprecierile sale subliniat laudative mai beneficiază „cea mai frumoasă imagine a cavalerimii medievale" spaniole, *Cidul* (*E.*, I, 370), ciclul anglosaxon al lui Ossian-Macpherson, dar mai ales dantesca *Comedie divină*, care, deși nu mai era și nu mai putea fi „epopee în sensul obișnuit al cuvîntului", se supunea de bună voie multor reguli binevenit constrîngătoare ale artei epice, obținînd efecte estetice dintre cele mai remarcabile. Milton, în *Paradisul pierdut*, Tasso, în *Ierusalimul eliberat*, Voltaire, în *Henriada*, Klopstock, în *Mesiada*, Bodmer, în *Moachida* ș.a., îi impuneau însă din ce în ce mai puțin. Dar să fim precauți: obiecțiile în legătură cu Camöes și Milton, Tasso și Ariosto, Voltaire și Klopstock nu priveau atît talentul individual, adesea cu generozitate recunoscut, cît mai cu seamă *posibilitățile* generale, obiective și obiectuale, pe care epoca le oferea în direcția unor generalizări epice. Hegel intona opoziția dintre „natural" și „artificial", dintre „epopeile o r i g i n a r e și cele c o n f e c ț i o n a t e a r t i f i c i a l într-o epocă mai tîrzie" (*E.*, II, 472), încă din momentul în care îi compara pe Homer cu Virgil, cel din urmă învinuit de „s i m p l e născociri și mijloace exterioare" — deteriorare incipientă pe care modernii o vor împinge pînă la propriu-zisa degradare. Dar, anume, la degradarea epopeii ca epopee, în virtutea neputinței lor funciare de a mai configura totalizări naive într-o lume a particularizărilor și a raportărilor intelective. Construcțiile epopeice ni se înfățișează tot mai mult, în împrejurări istoric modificate, nu ca extrase din „realitatea însăși", proaspete și familiare, ci născocite, inadecvat, prin simpla voință a poetului. S-ar putea ca unele asprimi particulare să se fi insinuat în judecăți, acestea sînt însă principial corecte, întrucît indică nevoia schimbărilor de fond și formă într-o lume din temelii schimbată. „Mașinile și fabricile noastre de azi cu produsele care ies din ele, precum în general modul de a ne satisface nevoile vieții noastre exterioare, ar fi [...] tot atît de nepotrivite cu fundalul de viață pe care-l pretinde epopeea originară, ca și organizația statală modernă. Fiindcă, după cum în cuprinsul stărilor concepției epice veritabile despre lume nu trebuie să se fi impus ca valabil intelectul cu generalitățile lui și

cu dominația acestora care se impune independent de felul de a vedea al individului, tot astfel nici în aceste stări nu-i este încă îngăduit omului să apară desfăcut din legătura sa vie cu natura și rupt de comunitatea sa puternică și proaspătă cu ea, comunitate în parte prietenoasă, în parte dușmănoasă" (*E.*, II, 451). Iată prezențe și absențe care determină, în chip legic, nevoia și imposibilitatea epopeii. Absențele țin de rînduielile prozaice ale lumii moderne, din care rezultă o privatizare și mărunțire a preocupărilor. „Lumea mărginită a stărilor private și casnice" face posibilă mai degrabă o epopee „i d i l i c ă", adesea mărginită, dar atingînd „capodopera" în *Hermann și Dorothea*, în care Goethe a știut să se și conformeze comandamentelor realității moderne, dar a și renăscut — utilizînd „în chipul cel mai fericit revoluția pentru a amplifica poemul" — situații, complicații și relații ce dătau din stadiul originar și patriarhal al epopeii, cu întregul lor „farmec nepieritor".

Idilicul rămînea, oricum, o cale minoră de continuare a epopeii, caracteristic mai degrabă stărilor germane de mijloc, între evul mediu și propriu-zisa modernitate. Aceasta din urmă trebuia să-și găsească însă și ea corespondentul epic pe măsură. Hegel îi surprindea premisele în caracterizarea lui Shakespeare și Cervantes, *Don Quijote* ilustrînd „r o m a n e s c u l" în dubla ipostază a degradării comice a cavalerismului, dar și a menținerii siguranței acțiunilor, statorniciei sentimentelor și substanțialității caracterului, „în chip cu totul grandios și genial". „*Don Quijote* conține tocmai ceea ce elogiam mai înainte la Shakespeare" (*E.*, I, 601), unitatea dintre individualitate și grandoare, implicarea personajului într-un cîmp substanțial, propria sa fervoare și profunzime, chiar atunci cînd binele este suplinit prin rău sau cînd tragicul este deturnat în comic.

Shakespeare este părintele dramei moderne, Cervantes — premergător și prevestitor al poeziei epice moderne, poetică pe chiar fundalul ei prozaic, epopeică chiar în varianta ei romanescă. Hegel considera romanul, povestirea și nuvela „un cîmp nemărginit", pe care nu era în măsură să-l cuprindă detaliat (*E.*, II,

509-510). În cîteva alte rînduri el s-a referit, totuși, particularizat la *roman* : în *Filozofia spiritului*, acolo unde lăsa pe seama „r o m a n u l u i" tocmai descrierile „particularului", de pildă ale lui Walter Scott (*E./S.*, 363) ; aproape de finalul descrierii formei romantice a artei, din a doua parte a *Esteticii*, cînd — după Ariosto, Cervantes și Shakespeare — implica procesului de disoluție a romanticului, „în sfîrșit, r o m a n e s c u l în înțelesul modern al cuvîntului", un romanesc surprins în „cavalerescul redevenit serios, avînd iarăși un conținut real" (*E.*, I, 601) ; și, mai cu seamă, în celebra și des invocată pagină din ultima treime a prelegerilor, în care, la capătul descrierii „epopeii ca totalitate unitară", enunța ideea absolut novatoare privind romanul ca „epopee b u r g h e z ă modernă". Această pagină este tot ceea ce are mai important prevestitor Hegel în privința poeziei epice și, de fapt, a întregii poezii (literaturi). Simțul său istoric a funcționat în acest caz fără greș, pe temeiul datelor puține de care dispunea, și cu atît mai puțin numeroase în Germania. El a opus romanul speciilor epice hibride de tipul idilelor, poemelor didactice, romanțelor și baladelor, văzînd în el un produs complex al noilor împrejurări, nu doar inferior epopeii homerice, dar și înfrățit cu ea, renăscînd-o într-o altă manieră, autentic, adecvat. Dacă în privința lui Ariosto, Tasso, Voltaire, Klopstock, Hegel avea bănuiala pastișărilor neavenite, în cazul *romanului* a intuit vizionar posibilități de categorică împlinire specifică. „Aici reapar complet bogăția și multilateralitatea intereselor, stărilor, caracterelor, împrejurărilor de viață, fundalul amplu al unei lumi totale, precum și reprezentarea epică a evenimentelor. Ceea ce îi lipsește însă este starea poetică o r i g i n a r ă a lumii din care ia naștere epopeea propriu-zisă. Romanul în sensul modern al cuvîntului presupune existența prealabilă a unei realități organizate p r o z a i c, realitate pe al cărei teren el recîștigă apoi, în cercul lui și în măsura în care această realitate-condiție o îngăduie, dreptul pierdut al poeziei atît în ceea ce privește caracterul viu al evenimentelor, cît și indivizii și destinul lor." „Realitate-condiție" — iată cifrul pentru ceea ce reușiseră epopeile

homerice și nu mai reușiseră palidele lor còpii, ca și pentru ceea ce erau în stare — modificat — să rearticuleze romanele moderne. Conflictul lor de bază, spunea Hegel, obișnuiește să fie cel „dintre poezia inimii și proza opusă, contrară a raporturilor", conflict ce se soluționează tragic ori comic, prin acceptarea ordinei substanțiale a lumii sau prin transmutarea ei, din element prozaic înconjurător, în „realitate înrudită și prietenă cu frumusețea și cu arta". „În ceea ce privește expunerea, și romanul propriu-zis pretinde, asemenea epopeii, totalitatea unei concepții despre lume și viață al cărei material și conținut multilateral ies în evidență în cuprinsul evenimentului individual care formează elementul central al întregului. Dar în ceea ce privește mai de aproape concepția și executarea, trebuie să se lase aici poetului o libertate cu atît mai mare, cu cît mai puțin este el în măsură să evite de a încorpora proza vieții reale în descrierile sale, fără ca prin aceasta să se împotmolească chiar în prozaic și în cotidian." *(E.*, II, 492)

Într-o singură pagină sînt condensate principalele motive pe care teoria romanului din secolul trecut și — parțial — chiar din cel prezent le va relua în diferite variante. O pagină în care vibrează foste, dar mai ales viitoare experimentări decisive, datorate unui Cervantes, Rabelais, Fielding, Dickens, Balzac, Stendhal, Gogol, Tolstoi. Este cu adevărat miraculoasă această forță intuitivă și prospectoare a lui Hegel, la începuturile unui proces care de-abia în monumentalele construcții epice ale veacului tocmai început își vor fi găsit pe deplin contururile. Hegel, prefigurîndu-i pe Balzac și Tolstoi — iată o ipoteză nu foarte riscată astăzi, după ce a fost explicitată pe larg, uimitoare însă, dacă ne gîndim bine la realitățile pe care le avea în vedere.

Un analist multă vreme suspectat de „paseism", de retragere în zadarnic visata vîrstă de aur a unei antichități elene pierdute, se întorcea dintr-o dată cu fața nu numai către prezent, dar și către viitor, înțelegînd cu exactitate căile pe care epicul va înainta victorios... pînă la epopeicul, iarăși, roman *Război și pace*. Întreaga demonstrație a lui Marx despre imposibilitatea reînvierii *Iliadei* în epoca presei și a mașinii tipografice, despre imposibilitatea transpunerii mitologiei grecești în timpul căilor-ferate și al telegrafului prelungește, lămurit, datele istorismului hegelian ; după cum descrierea „prozaizării" necesare a relațiilor capitaliste — din *Manifestul Partidului Comunist* — desăvîrșește și ea un corp de intuiții hegelian despre modul istoric de a fi „burghez" al Europei. Dar oare atașamentul lui Marx și Engels pentru Balzac nu confirmă și el — la nivel de gust, dar nu numai — împrejurarea prevăzută de Hegel că în prim-planul noii istorii artistice europene va trebui în curînd să se situeze „epopeea b u r g h e z ă modernă" ? !

11. Despre poezia lirică — gen prin excelență muzical — Hegel vorbea mai puțin, menținîndu-se la nivelul unor considerații globale. El considera spiritul coborît, de astă dată, din obiectivitatea obiectului în propria sa conștiință, în sufletul subiectiv și individual, în reprezentările individuale și sentimentele individului, în subiectul ca subiect — într-unul, totuși, nu întru totul particularizat și limitat, ci prezentînd în sinele lui un interes real pentru semeni. Epicul era totalitatea ferm încheiată și obiectiv închegată, liricul, în schimb, satisface nevoia inversă „de a n e exprima" și de a percepe exteriorizarea interiorului sufletesc al poetului, prilej de bucurie și tristețe, încîntare și mîhnire. Lirica nu mai elaborează „biblii poetice" plenare ale unei vieți naționale în totalitatea ei ; ea se mărginește la mai puțin în extensiune, compensează însă aceasta prin „avantajul de a putea lua naștere aproape în toate timpurile dezvoltării naționale, în timp ce epopeea propriu-zisă rămîne legată de epoci originare determinate ; în epoci ulterioare de dezvoltare prozaică, ea reușește mai puțin" *(E.*, II, 513). Remarca este interesantă ; revenind la ea, Hegel o explică după cîteva pagini : epicul veritabil pretinde o stare incipientă, slab dezvoltată și diferențiată, în care viziunile globale să se poată firesc mula pe o corespunzătoare obiectivitate statornică, „necoaptă pentru proza realității" ; liricii îi sînt, dimpotrivă, favorabile disocierile de mai tîrziu, de pe temeiul și în raport cu o relativ

încheiată orînduire, întrucît în astfel de timpuri „se reflectează în sine însuși insul uman prin opoziție cu această lume exterioară, retrăgîndu-se din ea în interiorul său, unde se izolează ca totalitate de simțire și de reprezentare independentă" (E., II, 522). Unitatea naivă dintre subiect și obiect, dintre contemplator și contemplat s-a desfăcut, între poli se iscă o tensiune, „subiectul devine conștient de interiorul său poetic în mijlocul unei lumi orînduite mai prozaic", poezia se sustrage prozei și i se opune, ca refugiu și compensare, nicidecum însă prin accidentalitatea unei pasiuni oarecare, prin arbitrarul dorințelor și al bunului-plac, sau originalitatea bizară a sentimentelor, ci prin reprezentarea simțită și gîndită a „tot ceea ce este mai obiectiv și mai substanțial". Accentul din urmă mărturisește atașamentul hegelian constant pentru „obiectiv", chiar și atunci cînd este vorba de subiectual, ceea ce contrabalansează orice excesivă sau necontrolată subiectivizare, respectiv zăgăzuiește înțelegerea experimentărilor lirice orgolios romantice. Grija pentru a justifica libera fenomenalitate lirică prin „substanțialul" conținutului și a menirii ei lămurește, din interiorul caracterizărilor, relativa lor puținătate exterior vizibilă în raport cu cele ale epicului. În cuprinsul acestui capitol Hegel revenea, dealtfel, la cam aceleași cîteva constatări de principiu, și pentru că interiorul subiectiv rămîne, oricum, „punctul de unitate al poemului liric", dar și pentru că, în temeiul acestei interiorități de conținut individual, formele ei de manifestare ajung atît de „incomensurabil de variate", încît despre opera lirică de artă „se poate spune în general foarte puțin" (*E.*, II, 531). Paradoxul, sub aceste raporturi, este univocul amplelor desfășurări epice vizavi de echivocul concentrării lirice, faptul că „multul" epopeic este mai omogen centrat pe sine decît „puținul" liric, în care se incifrează o eterogenitate derutantă pentru comentator. Chiar și în privința asonanței, aliterației și rimei, lirica îmbogățește nespus paleta formelor de exprimare, de pildă prin „figurația mai ramificată a rimei", prin strofele „cu rime variat distribuite și încrucișate", încît cu greu s-ar putea stabili un număr

exact de reguli în care să încapă întreaga această diversitate: sau varietatea muzicală, de fond și de acompaniament, apropriată de lirică întru susținerea stărilor ei de spirit și de suflet.

Hegel distingea trei etape mari și în dezvoltarea istorică a liricii: orientală (evreii, arabii, perșii), clasică (grecii și romanii), romantică („cazul popoarelor germanice, romanice și slave"). El discuta ceva mai amănunțit creația lui Pindar, „principalul liric al grecilor", asociindu-i observații despre Safo și Alceu, Virgiliu și Horațiu — subsumate, în cele din urmă, binecunoscutei opțiuni pentru greci (în operele lui Pindar o „splendoare interioară triumfătoare se revelează apoi și în ritmul foarte mobil și totuși reglat cu fermă măsură"), și nu pentru romani (Horațiu este „foarte rece și rezonabil mai cu seamă acolo unde vrea să fie mai avîntat și de o artificialitate imitativă care în zadar încearcă să camufleze subtilitatea mai degrabă calculată numai a compoziției" — *E.*, II, 541).

O atenție deosebită acorda istoricul stadiului liric marcat de poeții germani și poeziile germane mai noi. În prim-plan se păstra Schiller și mai ales Goethe, autori care încetățeniseră un mod de a privi și de a se exprima de o subiectualitate compatibilă, în viziunea lui Hegel, cu o „obiectivitate" neoclasică. Schiller era atașat numai de „ceea ce e rațional, măreț", supremele interese ale interiorului său sufletesc erau „drepturile și gîndurile nepieritoare ale umanității" (*E.*, II, 522). La rîndul său, Goethe dăduse suprema pildă de contopire a exteriorului cu interioritatea: „Rar poate fi întîlnit un om atît de activ și cu interese atît de multilaterale și care, în ciuda acestei nemărginite desperări, să trăiască absolut în s i n e și să transforme în contemplație poetică absolută tot ceea ce vine în atingere cu el" (*E.*, II, 531). În finalul capitolului pagini sensibile îi erau consacrate lui Klopstock, inclusiv elevatei sale capacități de a da glas „p a t r i o t i s m u l u i". Recunoscînd în Klopstock pe unul dintre marii germani care au făcut să înceapă la poporul lor o nouă epocă a artei, Hegel rămînea însă fidel disocierilor anterioare, nearătîndu-se nici de rîndul acesta prea dispus să accepte mitologia nordică drept temei înnoitor al artei germane. Wotan,

Hertha ș.a. „a u f o s t, desigur, dar n u m a i s î n t germanici" (*E.*, II, 554), Klopstock a reușit să obțină prin ei un prea puțin succes. Iată maniera în care de la o turnură de frază la alta se înlănțuie negările și afirmările: „oricît de mare a fost nevoia de a avea în față în formă poetică și efectivă o mitologie populară generală, adevărul naturii și al spiritului în plăsmuire națională, acei zei apuși au rămas totuși născociri lipsite de consistență și cu totul neautentice, iar pretenția ca rațiunea și credința națională să-i ia în serios aducea cu un fel de impostură puerilă. Dar pentru imaginație ca atare figurile mitologiei elene sînt infinit mai grațioase, mai senine, plăsmuite mai uman, mai liber și mai variat. Dar în poezia lirică este c î n t ă r e ț u l acela care se înfățișează pe sine și pe acesta trebuie să-l cinstim în Klopstock pentru deja amintita nevoie și încercare patriotică, încercare care a avut destulă forță de a da roade și mai tîrziu și de a îndrepta și în domeniul poetic orientarea erudită spre astfel de obiecte [de cercetare]." (*E.*, II, 554-555) Dacă ar fi să rezumăm, reiese că Hegel nu avea, în plan general, încredere în tentativa de a opune prozei lumii moderne o poetică a mitologiei germanice străvechi, ce i se părea prea puțin poetică, prea barbară, comparativ cu mitologia grecilor; totuși, în măsura în care poezia lirică muta accentele spre planul individual de percepere și autoexprimare, acest inconvenient „obiectual" putea fi întrucîtva îndreptat de către o individuație „subiectivă", favorizînd chiar trecerea de la propagarea teoretică a respectivei mitologii naționale la recîștigarea ei practică, artistică. Numai pînă la un punct, oricum, căci prea insistenta cantonare a lui Klopstock în vechimi imaginare, deși cinstea și figurile istoriei germane și demnitatea limbii germane, pălea prin artificialitate (a scris doar „multe ode reci, pur critice, gramatice și metrice") în fața măiestriei superioare de care dăduseră dovadă Schiller și Goethe: „îndeosebi cîntecele lui Goethe reprezintă tot ce am creat noi germanii în epoca modernă mai excelent, mai profund, mai de efect, deoarece ele îi aparțin cu totul lui și poporului său și, cum au crescut pe pămîntul patriei noastre, ele și corespund întru totul tonului fundamental al spiritului

nostru" (*E.*, II, 556). Capitolul despre poezia lirică se încheie cu acest pasaj caracteristic. În el este reafirmat specificul genului dat, capacitatea poetului de a aparține „cu totul lui și poporului său", de a fi în toate individual și generalizant, subiectiv și de o cuprinzătoare valabilitate. Este, mai departe, importantă adresa națională a acestei cuprinderi, la întretăierea dintre general-uman și specific-național. Iar faptul că această întretăiere autorul o celebra în Goethe cu deosebire fixează un fapt contemporan de o maximală valoare estetică, precum și propriile opțiuni de gust și ideal. Ca să spunem așa, Hegel însuși se comporta aici ca „poet", în măsura în care individualiza substanțialul, subiectualiza obiectivul — acel obiect care în cultura germană echivala într-adevăr cu cea mai grandioasă și mai înaltă nouă cucerire poetică.

Cît privește ideea „cîntărețului", într-atît de important în genul liric, ea nu se putea să nu se coreleze cu ideea „cîntecului"; iar din întîlnirea ei cu specificul național nu putea să nu rezulte expresa preocupare pentru „cîntecul popular". Problema era actuală, actualizată de către Herder și Goethe, drept care Hegel nu putea trece nepăsător pe lîngă ea. Ca întotdeauna, efortul său mergea spre generalizare, spre tentativa generalizatoare fie chiar și a unor recente și încă firave experiențe. În poezia populară se manifestă, spune el, „p a r t i c u l a r i t ă ț i l e variate ale naționalităților", de obicei de pe o treaptă istoric premergătoare separărilor profesionalizate. Aceasta mi se pare a fi principala observație teoretică a meditațiilor pe marginea culegerilor de poezie populară, din epocă, observația după care „cîntecul popular este anterior formării propriu-zise a unui prezent și a unei realități prozaice a conștiinței; poezia lirică artistică, autentică, dimpotrivă, se rupe de această proză existentă deja și creează din imaginația devenită subiectiv independentă o nouă lume poetică a contemplației interioare și a sentimentului; abia prin acestea își creează ea viu adevăratul conținut și adevăratul mod de exprimare al interiorului omenesc" (*E.*, II, 527).

Hegel ne-a introdus în problematica, pînă astăzi actuală, a distincției dintre „popular" și „cult". Poezia populară i se părea

a fi anterioară prozei vieții, naivă în indistincta ei poeticitate ; poezia cultă — un fruct relativ tîrziu, zămislit din tensiunea dintre poetic și prozaic, asemenea unei îndîrjite opoziții poetice față de prozaic. Poezia populară devine un fel de pandant al epopeii — cu dominante lirice, pornite dintr-o dispoziție sufletească lăuntrică, sub forma muzicală a „cîntecului". Dar, „spre deosebire de epopee, tocmai producția de cîntece nu moare, ci reînvie mereu nouă" (*E.*, II, 543), mai bine zis, reînvie atîta timp cît „popoarelor oprimate" li se taie înaintarea către o creație poetică profesionalizată. Poezia populară, cîntecul popular au o proveniență globală (noi am spune „colectivă"), se intonează de către toată lumea, trec din gură în gură. Valabilitatea lor generală pune în penumbră înfățișarea personalității cîntărețului ca atare. Cîntecele populare păstrează vii în amintire faptele și evenimentele în cuprinsul cărora poporul își simte pulsînd propria sa viață, conviețuirea nemijlocită cu natura, fundamentalele relații omenești. Cîntecul popular este prin excelență național, dar și naiv : aparține unor timpuri puțin dezvoltate spiritual și își păstrează cel mai mult naivitatea naturalului" (*E.*, I, 290).

Hegel tatona un drum nou și intuia posibilități inedite de valorificare, explorîndu-le totuși cu timiditate. Situat în filiația „cultă", el lăuda mai ales prelucrările motivelor populare, ale aceluiași Goethe, ca de pildă în *Craiul ielelor*. Temeiul lor propriu-zis popular i se părea o fază întrucîtva depășită, medievală, pe care noua civilizație urbană o integra în propria-i țesătură, de fapt suprimînd-o. Și presimțea aici un destin vest-european, privit dinlăuntru de către un „berlinez". Poezia populară, cîntecul popular obținea adeziunea orășanului preocupat anume de cultura cultă. Concomitența acestor două porniri o putem exemplifica pe judecăți localizate. Poate că cea mai interesantă dintre ele, pentru propria noastră poezie populară, este notația privind una dintre variantele temei Meșterului Manole, pe care prea clasicul și prea profesionalul ei comentator o considera totuși ca venind dintr-o vechime prea cețoasă : „...există un cîntec popular în care se povestește istoria unei femei zidite în

zid la porunca soțului ei, femeie care nu reușește prin rugămințile ei să obțină mai mult decît să i se lase în zid loc deschis pentru sîni ca să-și poată alăpta copilul ; ea mai trăiește pînă cînd copilul nu mai are nevoie să fie alăptat. Aceasta este o situație barbară și îngrozitoare."(*E.*, II, 525) „Vesteuropeanul" iluminist și antiromantic se revolta împotriva unei așa-zise „barbarii" pe care pur și simplu n-o înțelegea și n-o gusta în specificitatea ei. În rîndurile imediat următoare, Hegel se delimita de „sălbătăcia" inzilor, de cîntecele irochezilor, eschimoșilor „și de-ale altor populații sălbatice", cîntece devenite nu demult cunoscute, dar adesea incapabile — socotea el — de a lărgi „cercul plăcerilor noastre poetice". În prelegerile de estetică avem prilejul să mai întîlnim desconsiderarea întregii arte chineze, iar despre poezia „slavă", mai înainte inclusă în enumerările artei romantice, nu ni se spune concret nimic. Vaste zone geografice și etnice au rămas, așadar, în afara preocupărilor și adeziunilor hegeliene. „Firul" artistic care îl interesa lega doar bazinul mediteranean de nordul germanic. O continuitate esențială, dar nu unică. Hegel era sub toate aspectele fiul epocii sale ; chiar și în omisiuni.

12. Gînditor „obiectiv", Hegel a favorizat epicul comparativ cu liricul. Dar, predispus la sinteză, el a acordat precumpănirea efectivă rezultatului componentelor îmbinate : dramaticului. Hegel considera poezia dramatică — o superclasă, demnă de acest loc. Ne aflăm din nou în „vîrful" triadei, anume a celei mai importante și ultime, iar acest lucru reiese din primele chiar caracterizări ale dramei : „cea mai perfectă totalitate", „treapta cea mai înaltă a poeziei și a artei în general", „aceea care unește în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii..." *E.*, II, 556). Poezia unise plastica și muzica, drama unește epicul și liricul ; iar dacă epicul corespundea plasticii și liricul se suprapunea muzicii, drama *este* poezia în cel mai deplin sens al acestei supreme valori artistice, în consecință — punctul culminant (și terminus) al piramidei estetice, de la înălțimea căruia poate fi contemplat întregul edificiu necesar acestei țîșniri. „Cla-

sificator" pursînge, Hegel nu putea eluda din raportările sale ierarhiile; ca istoric, el era fascinat de ideea „progresului" și a fiecărei noi trepte, „superioare", ceea ce, desigur, nedreptățea deseori, retroactiv, fazele parcurse, prilejuind însă totodată exaltarea a ceea ce ni se dezvăluia ca „ultim" și suprem cuvînt. Printre cuvinte, drama este anume acest „maximum", acest „suprem" cuvînt, sinteza de fond și de formă a eforturilor umanizatoare în și prin artă, oglinda cea mai clară și mai profundă a substanțialului — perfect individualizat — din om. Drama este „mai concentrată" decît epopeea, ea nu are nevoie de vreo extindere-întindere „oceanică", ea poate răsfrînge întregul într-o singură picătură, decantată însă din multiple fire și răsfrîngînd în sinele ei o decisivă conflictualitate. În dramă forțele se opun unele altora prin complicații și opoziții care țin cumpăna intereselor și care îndreptățesc în egală măsură pornirile adverse; „concentratul" este o acțiune și un conflict, o situație și o soartă în racursi, croit pe măsura cea mai adecvată omului, „oarecum la mijloc" între extensiunea epopeii și laconismul liricii — formă de exprimare de o supremă intensitate, și caracteristică și frumoasă. Caracterul și caracterizarea joacă, de aceea, un rol atît de important în dramaturgie, caracterizarea situației, acțiunii, conflictului, dar mai cu seamă a personajelor angrenate în desfășurarea lor, către un deznodămînt liniștitor, chiar dacă întristător. Hegel a fost adeptul „măsurii", el știa că omul este măsura tuturor făptuirilor lui, ca atare măsurată pe și prin umanitatea cuprinsă îi apărea și forma dramatică a poeziei. Căci „materialul sensibil" al acesteia este „omul întreg" (*E.*, II, 582), nu numai vocea omenească și cuvîntul vorbit, care și ele reprezintă o premisă de integralitate comparativ cu piatra, lemnul, culoarea, tonul. Actorul este precum „un burete care absoarbe toate culorile" (*E.*, II, 588) imaginate de autor, el le corespunde personajelor — la rîndu-le prezente în calitate de „p o e ț i și a r t i ș t i" (*E.*, I, 425), întrucît își plăsmuiesc din interiorul lor un obiect ce ni se revelează palpabil. Iată „cercul" obiectualului și al subiectivului, „încercuirea" obiectivizării subiectului: personajul devine propriul său „artist", ca și cel care îl va inter-

preta, tot ce se află „înăuntru" trebuie să iasă la suprafață și să se solidifice, anume într-o continuă devenire a caracterului. Pe măsura frumoasei lor „sculpturalități", gînditorii sau oamenii politici greci fuseseră considerați poeți și artiști; poet și artist fusese Zeus și Prometeu, Ahile și Ulise — cei din „realitatea" gîndirii mitologice și din „idealitatea" transfigurării lor reale de către Homer. Poeți și artiști deveneau acum Oedip sau Lear, în rînd cu Sofocle și Shakespeare — fiecare fiind autor, autorul „celuilalt", actorul decis să dea viață „celuilalt", și numai astfel să-și dea sieși viață. „Individul dramatic culege el însuși rodul propriilor sale fapte" (*E.*, II, 560), el este „absolut viu în el însuși", „o totalitate încheiată" (*E.*, II, 577), ca și zămislitorul său, care este — prin el — de asemenea o atare totalitate încheiată. Autorul, personajul, actorul sînt cîte un „individ integral", prin care ne este dat să recunoaștem integralitatea lumii, plastică și muzicală, epică și lirică, estetică și morală.

Împrejurarea din urmă, capacitatea joncțiunii frumosului cu binele, este în cazul dramei hotărîtoare. Vorbind despre tragedie, Hegel insista asupra „e t i c u l u i" înfăptuit în realitatea sa „l u m e a s c ă", trecere și realizare în care „iese în evidență triumfător în modul conciliator substanțialul etern". „Fiindcă ceea ce produce efect dramatic general, durabil și adînc este numai substanțialul care rezidă în acțiune: ca conținut determinat — eticul, ca substanțial formal — grandoarea spiritului și a caracterului, domeniu în care, la rîndul lui, excelează Shakespeare." (*E.*, II, 573) „Substanțiale" sînt, așadar, și conținutul și forma, eticul și caracterul întrupării-întruchipării lui estetice, „grandioase" în esență, în chiar concentrata lor aparență.

Hegel avea o evidentă predispoziție pentru grandios, nu neapărat extensiv, ci mai degrabă pentru cel intensiv, pentru sublimul lăuntric al personajului de excepție, al eroului care, în loc să gesticuleze supărător, își asumă toate răspunderile ce-i revin, parcurge drumul spinos, hărăzit lui. „Tocmai aceasta este tăria caracterelor mari; ele nu aleg și s î n t originar și integral ceea ce ele voiesc să săvîrșesc." (*E.*, II, 614) Verbul cel mai simplu

reapare, într-o nouă articulare, drept verbul cel mai important : a fi, a fi ceea ce ești și nu poți să nu fii — destinul personajului dramatic (citește : excepțional), destinul autorului dramatic autentic (excepțional). Hegel era *serios* în toate, el punea o maximă seriozitate la temelia artei și a dramei ca împlinire artistică deplină. E limpede că această înaltă substanțialitate nu putea fi proprie începuturilor, ci numai unei maturități cîștigate în urma unor îndelungate maturizări : „drama este produsul unei vieți naționale deja dezvoltate în sine" *(E.*, II, 558), în care au fost luate în stăpînire substanțele etice și modul lor concentrat de exprimare. În viziunea hegeliană drama era superioară din pricina că era ulterioară zilelor originar poetice ale epopeii veritabile, ca și subiectivității independente a efuziunilor lirice. Triada „în spațiu" se dovedea a fi o triadă și „în timp" : întîi domină epicul, apoi liricul, în cele din urmă dramaticul — tot așa după cum întîi domină sculptura, apoi muzica, în cele din urmă poezia. Într-un plan, cel de condensare, drama era „mai abstractă decît epopeea", într-altul, de superioară emergență etică și filozofică, ea era, în schimb, mai concretă, în măsura în care luarea treptată în stăpînire a Sinelui coincidea unei concretizări și concretitudini crescînde. Într-un plan, drama se situa „la mijloc", între epopee și lirică, ca totdeauna produsele spirituale autentice care se constituie în „mijlocitoarele" dintre extreme ; într-altul, ea venea doar „după" suratele ei mai tinere, ca o implicare-depășire a lor. În dramă se mențineau și se transfigurau în altceva *toate* ramurile, genurile și speciile artei, ea încorona spiritul, mai bine zis, etapa dată a spiritului, cea premergătoare finalei încoronări filozofice. Faptul că ne aflăm în preajma rezultatului final mult rîvnit e vădit la tot pasul de caracterul intrinsec și subliniat filozofic al dramei.

Al tragediei, mai ales, specia pe care Hegel o venera mai presus de celelalte. Căci toate caracteristicile mai înainte invocate se refereau cu deosebire la tragic și la tragedie, în care ultima substanțialitate omenească liberă a artei se reîntorcea pe spirala devenirii deasupra nivelului „operelor sculpturii", asemenea unei noi confirmări a măsurii elene, nemăsurată de astă dată în adîncurile ei. Tragicul grec urma epopeii grecești și sculpturii grecești, pe care le unea și le desăvîrșea într-un specific echilibru al părților aflate în conflict, îndreptățite fiecare, cu o nevinovăție vinovată proprie și o nevinovăție vinovată a partenerului-oponent. Principiul contradicției, suprem principiu al vieții, ca și al întregii filozofii hegeliene, își găsea în tragedie supremul tărîm artistic, în contradicții care se ascuțeau și se suprimau totodată, evidențiind pînă la urmă, triumfător și conciliator, „substanțialul etern".

Comicul deplasează conflictul către o mai evidentă subiectivitate, una statornică, încă sigură de sine. Hegel se temea de disoluții și aplatizări, frecvente mai ales în spațiile artei comice ; el avertiza împotriva confundării comicului cu ridicolul, cu ironia, cu absurditatea, cu rîsul fad și inexpresiv. El privea comicul tot prin prisma scopurilor „s u b s t a n ț i a l e", precum la Aristofan, ca serios în aparenta sa neseriozitate, urmărind — inversat — o înălțare etică și binefăcătoare a oamenilor. Drumul drept către esențe, cel tragic, i se părea totuși mai important decît acesta, mai contorsionat, minat de aparențe în măsură să-l deturneze spre derizoriu.

Cît privește cea de a treia specie a poeziei dramatice, situată între tragedie și comedie, cea care fusese drama satirică ori tragicomedia și avea să devină „poezia dramatică modernă", Hegel o generaliza lucid, în bună măsură chiar prevestitor în datele ei particulare, totuși în absența unei detalieri comparabile cu cele făcute în cazul tragediei. Oricum, schița ideatică realizată este memorabilă : în drama „propriu-zisă", deosebirea dintre tragic și comic tinde să se estompeze, laturile opuse se îmbină întru „concilierea lor prin estompare reciprocă", „subiectivitatea se umple de seriozitatea relațiilor meritorii și a caracterelor ferme, în timp ce dîrzenia tragică a voinței și profunzimea conflictelor se înmlădiază și se aplanează în așa măsură, încît poate să ajungă la o conciliere a intereselor și la unirea armonioasă a scopurilor și a indivizilor. Cu deosebire în acest fel de a concepe lucrurile se află temeiul nașterii dramei moderne". (*E.*, II, 603-604). Și dacă ne-am luat libertatea de a întrezări în carac-

terizarea romanului modern modul de a se fi modelat scrierile unui Balzac sau Tolstoi, de ce nu ne-am aroga acum temeritatea de a surprinde în rîndurile invocate o presupoziție pe care s-o confirme în detalii dramele („medii“ și „mijlocitoare“) ale unui Ibsen sau Cehov ?!

Detaliile exprese priveau însă la Hegel, precumpănitor, arta veche și nouă a tragediei, cea clasică și cea modernă — căci simbolismul oriental interzisese încă, prin lipsa lui de substanțialitate și de libertate, dezvoltarea corespunzătoare a artei dramatice. Condițiile specifice fiind considerate absente în Orient, din cele trei mari faze artistice rămîneau, ca puncte de reper, două — clasicul și romanticul —, ambele apte de împliniri tragice. Hegel nu se împotmolea în privința lor în considerații tehnice ; din cele trei legi presupus aristotelice — ale unității de loc, de timp și de acțiune —, el reținea, ca viabilă și inviolabilă, numai legea „unității de a c ț i u n e“, reinterpretînd-o și pe ea într-o manieră liberă. Dintre sugestiile aristotelice, s-a oprit mai atent la „catharsis“, capacitatea tragediei de a trezi frică și compătimire și, astfel, de a purifica. Îi repugnau însă, și de astă dată, interpretările psihologiste aplatizatoare ale acestei intuiții, care plătea formalizărilor un tribut variabil. Nu agreabilul sau dezagreabilul receptărilor subiective îl preocupau, nu „simplul sentiment“ al fricii și al compătimirii, ci determinarea oricărui cu putință sentiment printr-un adînc și intrinsec „c o n ț i n u t“ propriu obiectului tragic. Dincolo de „simpatia tragică“, el își îndrepta privirea către „caracterul tragic“, al cărui „conținut autentic“ era singur în măsură să impresioneze și să zguduie spectatorul. Nu era vorba, așadar, de vreo „ușurare naivă“ pe care ar fi urmat să ne-o producă „o istorie tristă, o nenorocire ca nenorocire“. Mizeria și dezolarea sînt sfîșietoare la un nivel mult inferior receptării autentic tragice. „Iată de ce deasupra simplei frici și a simpatiei tragice se situează sentimentul î m p ă c ă r i i pe care tragedia îl produce prin spectacolul justiției eterne...“ (*E.*, II, 597-598) S-ar putea ca în acest final de interpretare să se fi insinuat și accentele conservatoare ale „bătrînului“ Hegel, împăcat, după eșecul Revoluției Franceze, cu autocrația prusacă și „rotunjind“ revoltele într-un ultim acord cu starea de lucruri existentă. Totuși, era vorba în invocata interpretare — primordial și principial — despre nevoia obiectivității și a primatului obiectului esențial față de nestatornicia efuziunilor pe care le-am putea încerca într-un prea puțin controlat raport față de el, despre nevoia subordonării psihologiei față de ontologie, despre menținerea unei sigure călăuze ontice chiar în condițiile relativei pierderi a certitudinilor din epoca modernă.

În acest spirit insista Hegel asupra nevoii de a depăși falsa unilateralitate a reprezentărilor contemporanilor săi despre „v i n ă și n e v i n o v ă ț i e“, ca și despre acel „*fatum* pur irațional și de neînțeles, numit de mulți «antic»...“. În contextul acestei polemici sublinia el faptul că eroii *sînt* ceea ce voiesc și săvîrșesc. „Ceea ce le îndeamnă la faptă este tocmai patosul etic îndreptățit, pe care ele îl și valorifică unul față de celălalt cu elocvență patetică, și nu ca retorică subiectivă a inimii și cu sofistica pasiunii, cu acea obiectivitate pe cît de fermă, pe atît de dezvoltată, profundă, măsurată și de o frumusețe vie și plastică al cărei maestru s-a dovedit a fi înainte de toate Sofocle.“ (*E.*, II, 614) Eroul tragic este nevinovat numai în sensul în care este și vinovat, el nu-și pune problema vinovăției, iar în măsura în care și-o pune, consideră vinovăția o onoare. El nu vrea să trezească compătimire, nu vrea să miște, să înduioșeze, ci vrea să trezească admirația prin armonia sa indestructibilă, nu se lamentează, ci impune „patosul său esențial“. Aici trecea pentru Hegel linia de demarcație între Eschil și Sofocle, pe de o parte, Euripide, pe de alta, ultimul cedînd din înălțimea obiectivă a caracterelor ferme și puternice de dragul acelui „subesențial“, care este suferința subiectivă și psihologizant împărtășită.

Hegel — o spunem pentru a cîta oară ? — era un „obiectiv“, el celebra existența, realul, datul substanțial chiar și în formele relativ incerte ale reprezentărilor artistice. În același fel descifra el sensul și rolul corului grec, ca „însăși substanța reală a vieții și acțiunii morale eroice“, ca „pămîntul roditor“ al po-

porului atenian însuși, din care cresc indivizii, „întocmai cum florile și copacii înalți cresc din propria lor glie natală, condiționați fiind de existența ei" (*E.*, II, 610). Corul este substanțial, el este substanțialul, temeiul și criteriul individualizărilor, garantul măsurii imanente a tragediei „obiective". „După cum teatrul însuși își are terenul lui exterior, scena și mediul său, tot astfel corul, poporul este oarecum scena spirituală și poate fi comparat cu templul arhitecturii care împrejmuiește statuia zeului, devenită aici erou activ." (*E.*, II, 611) Iată cum știa Hegel, la tot pasul, să implice artele „antemergătoare" în cea pe care tocmai o analiză, cum știa el să obțină noi sinteze estetice din alcătuirile trecute, la rîndul lor autonome. Capitolele respective ale prelegerilor sugeraseră mai de mult fuzionarea sculpturii cu arhitectura, chiar dacă pe atunci acestea își mai păstrau încă independența. Acum, implicarea reciprocă era deplină, corul — „arhitectural", iar eroul — „sculptural" ; ei se susțineau și se completau. Și, își continua Hegel gîndul prin variații metaforice, în timpurile mai noi „statuile se află sub cerul liber", ele nu mai au un astfel de „fundal substanțial", evenimente și împrejurări exterioare le determină, ca și propria lor voință subiectivă. Era vorba de dramă în continuare, se înțelege, dramă care nu mai avea cum reînvia corul antic ordonator, ce trebuia să dea curs liber pasiunilor, scopurilor și caracterelor particulare, intrigilor aparent accidentale. Dar oare în felul acesta nu începea să planeze asupra ei „subesențialul", într-o proporție mult mai periculoasă decît fusese cazul la Euripide ? Oare subțierea legităților obiective, a strictei determinări în limitele căreia se putea cel mai bine desfășura libertatea individuală, n-avea să se repercuteze funest asupra acestei din ce în ce mai orgolios și independent arogate libertăți, subiectualizînd și subiectivizînd drama pînă în preajma destrămării ?!

13. Ultimii piloni care susțin edificiul estetic hegelian sînt, așadar, drama clasică și cea romantică. Înțelegerea și simpatia exegetului o cuceresc de astă dată, în măsură egală, atît „anticii", cît și „modernii", printr-un frumos echilibru opțional. Alături de Homer, fără egal în posteritatea propriului gen, poeții cel mai des invocați în cuprinsul prelegerilor au fost, fără îndoială, Sofocle și Shakespeare, dominînd, corespunzător, lumea elenă pe deplin maturizată și universul modern pe cale de constituire. Poezia dramatică își celebra, în acești doi titani, deplinătatea înfloririi ei și totodată deplinătatea înfloririi artistice de care omenirea se arătase capabilă. Două personalități, primii între egali și de neegalat, dominau orizontul dramei, poeziei și artei, cu o autoritate pe care nimeni nicicînd n-avea să le-o mai conteste.

Hegel lua act de specificul fiecăruia dintre marii tragedieni atici, ca și de eminentul lor confrate comediograf. Marea victorie de la Salamina îi înfrățea simbolic pe maeștrii tragedieni : Eschil luase parte la luptă, Sofocle dansase la serbarea victoriei, Euripide se născuse chiar în acea zi. Prinși astfel într-o triadă, ei se îndeletniciseră cu trilogii, a căror „fiecare parte se rotunjește ca un întreg încheiat în sine" (*E.*, II, 569). Hegel „strica" totuși echilibrul inițial dobîndit, excluzîndu-l pe Euripide, înlocuit cu Aristofan. Euripide părăsise „plastica rotunjită a caracterelor și a acțiunii, trecînd la ceea ce impresionează subiectiv (*E.*, II, 627), prevestind o decădere și nemaiîntrunind întreaga stimă a exegetului. În propriul lui cerc de interese și raportări. Aristofan se păstra, în schimb, perfect sculptural, atic în măreție, obiectiv și substanțial. Adevărata „sfînta treime" de la care se cuvin derulate destinele dramei, ale artei tragice și comice, au fost Eschil, Sofocle și Aristofan. Ei au pus temeliile celei mai mature și mai serioase dintre activitățile artistice, pe care o va desăvîrși Shakespeare în ambele domenii, secondat de Goethe și întrucîtva de Schiller.

Aceeași mitologie elenă, atît de dragă inimii lui, Hegel a rediscutat-o după aproximări de sine stătătoare și după analiza ipostazei sale epice, homerice — în transfigurările dobîndite de ea grație genialității lui Eschil și Sofocle. Ideile sînt cele mai înainte enunțate, centrate pe o supremă obiectivitate sieși fidelă, sieși suficientă și autopropulsoare în antinomii, pe cît de laconice în formă, tot pe atît de decisive în conținut. Cea mai

înaltă cultură artistică, grecească, ajungea la cea mai înaltă treaptă a propriei sale culturi, prin cei doi tragedieni și comediograful ce le ținea cumpănă. Totul se bizuia la ei pe „necesitatea rațională", ca formă a libertății depline și totodată a împlinirilor etice. Un esențial conținut moral supraveghea conflictele, el era lezat și redobîndit, afirmat în aparentele-i negări, inclusiv comediile lui Aristofan, care luau în derîdere nu moralitatea adevărată a vieții poporului atenian, filozofia autentică, zeii cei atotstăpînitori și arta veritabilă, ci numai aplatizările și devierile lor de la rostul lor adînc. Integritatea „sculpturală" autentifica, în ochii lui Hegel, arta dramatică tragică și comică; atît la nivelul „patosului" lor integrator, cît și la cel al personajelor integre ce îi dădeau acestuia o viață inconfundabilă. Nimic nu era „orb" în aceste desfășurări legice și libere, ci luminat de „claritatea" unei spiritualități ce se cunoștea și împlinea, care se asuma și își asuma desăvîrșirea, chiar dacă pasibilă de jertfă. Necesitatea era „adevărata dreptate", prin afirmarea și împlinirea căreia aceste tragedii deveneau „nemuritoare opere spirituale ale înțelegerii etice" (*R.*, 394)

Care tragedii? *Eumenidele* și *Cei șapte contra Tebei*, *Oedip rege* și *Oedip la Colona*, *Electra* și *Antigona*. Istoric, Hegel descifra în *Eumenidele* lui Eschil înfruntarea nu numai între două moralități, ci și între două faze de moralitate. „Moralității naturale", lezate prin uciderea mamei, i se opunea „moralitatea liberă" a voinței conștiente de sine, nesocotită prin uciderea soțului. Căci de o parte se situa legătura dintre copii și părinți, bazată pe „unitatea în ceea ce ține de natură", iar de altă parte — o înrudire mai adîncă decît cea de sînge, una consfințită prin căsătorie și sentimentul iubirii, adică prin alegerea de sine stătătoare. „Conceptul și cunoașterea substanțialității vieții conjugale este ceva ulterior și mai profund decît legătura naturală dintre fiu și mamă și ea constituie începutul statului ca realizare a voinței libere, raționale." (*E.*, I, 473) Engels va vorbi, pe urmele lui Bachofen de trecerea de la matriarhat la patriarhat, mitologic sancționată prin votul Atenei Palas în favoarea lui Oreste și la antipodul eriniilor. Hegel spunea, în fond, același lucru; el im-

plica în balanța judecării celor două crime — uciderea lui Agamemnon de către Clitemnestra și a Clitemnestrei de către Oreste — lupta zeilor noi cu cei vechi (ultimii, reprezentați de către fioroasele fecioare ale răzbunării), trecerea iminentă de la mai vechi la mai nou, sub oblăduirea trimișilor lui Zeus și a principiului statal. Cuvintele lui reproduse mai sus par a da cîștig de cauză doar moralității ultime, în realitate nu este însă așa: „areopagul acordă ambelor laturi dreptul de a fi cinstite" (*E.*, II, 603), ceea ce semnifica îndreptățirea fiecăreia dintre părți și un deznodămînt conciliator în care, deși Atena îl favoriza pe exponentul lui Apolo, eumenidelor li se asigura mai departe cinstirea cuvenită.

Recunoscînd dualitățile concomitente și succesive, Hegel nu înclina totuși balanța unilateral spre ceea ce istoric era ulterior și superior, el înțelegea perfect „echilibrul" pe care, dincolo de fragilități, se cuvenea să-l sfințească tragedia; lucrul e confirmat de analiza *Antigonei*, „în toate privințele cea mai desăvîrșită operă de artă a tuturor timpurilor" (*E.*, I, 473). La Sofocle conflictul se constituia în prelungirea celui binecunoscut de-acum din Eschil, inclusiv și mai cu seamă din destinul acelui pe nedrept și pe drept înlănțuit Prometeu: el se ascute în conflictul dintre „f a m i l i e ca moralitate naturală" și „s t a t", ca „viață etică în generalitatea ei". În calitate de căpetenie a orașului, Creon poruncește ca fiului lui Oedip, pornit ca dușman al patriei contra Tebei, să nu i se facă onorurile înmormîntării. „În acest ordin este cuprinsă o îndreptățire esențială, anume grija pentru binele întregului oraș. Dar Antigona este însuflețită de o putere la fel de morală, de sfînta iubire de frate..." (*E.*, I, 226). Ea încalcă porunca lui Creon, își înmormîntează fratele, drept care îndură moartea înainte de a se fi bucurat de hora miresei, iar Creon este pedepsit prin moartea fiului și a soției sale, care se sinucid, fiul din cauza Antigonei, soția din cauza lui Hemon. Într-o viziune istoric *abstractă*, ca exponent al statalității, Creon ar fi trebuit să aibă el singur dreptate, în raport cu Antigona, care întruchipa străvechea moralitate a înrudirilor de sînge.

Istorismul *concret* era însă mai complex, el „rezuma" devenirea într-o dublă îndreptățire a părților combatante, tot așa cum, în concentrarea mitologică *vie*, Prometeu avusese și el îndreptățirea sa în eșecul pe care îl suferise în înfruntarea lui Zeus. Legii publice, legii statului, încorporată în Creon, Antigona îi opunea legea zeilor vechi, a tărîmurilor subpămîntene, care era și „legea femeii", „legea substanțialității subiective a simțirii, legea interiorității" (în plan social, a matriarhatului, cum vor spune Bachofen și Engels), lege care își păstra îndreptățirea chiar și în condițiile schimbate, așa cum „focul" prometeic, principiul natural ajutător al omului, își păstrase rostul chiar și în condițiile civilizatorice ulterioare. Sacrosanctă era însăși conștiința lucidă a apărării unei legi socotite sacrosancte căci, după cum preciza încă *Fenomenologia spiritului*, și nu întîmplător printr-un citat din *Antigona*, legile, „s î n t" ca „dreptul n e s c r i s" al zeilor : „ ele s î n t" (*F.S.*, 244). Existența umanizată obligă la umanitate, oamenii se pătrund de necesitățile ce-i guvernează, li se conformează și își dobîndesc, astfel, libera lor autonomie de mișcare și acțiune. „...iubirea sfîntă de soră a Antigonei este un patos, în înțelesul grec al cuvîntului" (*E.*, I, 237). Cum „patos"-ul era și „dreptul conștiinței lucide" al lui Oedip, chiar față de nelegiuirile pe care le săvîrșise neconștient, dar pe care și le asuma în toată oroarea lor, sancționîndu-se de bună voie ca paricid și soț incestuos. Grecul, preciza Hegel, nu distinge încă între „subiectivitatea formală a conștiinței" și „ceea ce este lucrul obiectiv" ; Oedip ia totul asupra lui, iar transfigurarea lui „este tot antica readucere a conștiinței din conflictul puterilor morale și al lezărilor în unitatea și armonia acestui conținut m o r a l însuși" (*E.*, II, 618), este o împăcare, alta decît avea să devină cea creștină — o conciliere prin moarte și o compensare a morții prin fericire. Esențial nu este ca eroul să moară, unii dintre ei pot să și rămînă în viață, dar deznodămîntul trebuie să fie, într-un fel sau într-altul, conciliator. Această conciliere a ireconciliabilului va declanșa înălțarea noastră sufletească, nu într-un plan psihologic și sufletesc pedestru, ci spiritual asimilată, într-o măreție în cele din urmă senină.

Antigona îi apărea lui Hegel opera de artă cea mai desăvîrșită „dintre toate creațiile artistice strălucite ale lumii antice și moderne — eu le cunosc pe toate și ele trebuie și pot să fie cunoscute..." (*E.*, II, 617). Puține mărturisiri de acest fel întîlnim în prelegeri, o recunoaștere orgolioasă, dar dreaptă, atenției scrutătoare a lui Hegel nescăpîndu-i nimic sau aproape nimic din acumulările europene de pînă la începutul secolului al XIX-lea. În domeniul poeziei dramatice, mai ales, cunoașterii și înțelegerii anticilor li se asocia o la fel de exactă și profundă pătrundere în țesătura shakespeareană de idei și forme. Comparativ cu Aristofan, Hegel nu avea o părere prea bună despre Plaut și Terențiu. Tot astfel, în comparație cu Shakespeare, el nu-i prea agrea nici pe Corneille, Racine ori Molière, nici pe urmașii lor italieni, francezi sau germani. Optînd pentru marele dramaturg englez, și nu pentru neoclasicii francezi, Hegel se conforma unei de-acum încetățenite tradiții germane iluministe, bine servită și de excelenta traducere a dramelor shakespeareene datorate lui August Wilhelm Schlegel. De la Lessing și pînă la Hegel se întindea o perioadă a comentariilor germane de dramaturgie favorabile lui Shakespeare, o bună șansă pentru revigorări „realiste" în cadrul unei spiritualități artistice altminteri prea înfeudate „romantismelor". Aceasta în planul unei alte opoziții de fond, în direcția căreia tatona Hegel, nenumind-o încă astfel. Căci, potrivit viziunii sale, Shakespeare produsese „cele mai grațioase plăsmuiri ale artei romantice" (*E.*, I, 590), ale fazei romantice de dezvoltare artistică : un „romantism" sui-generis, mai degrabă „neromantic", potrivit cu terminologia noastră.

Shakespeare întrunise întreaga adeziune a lui Hegel tot datorită specificei sale sculpturalități obiective, substanțiale, ferme, centrate pe sine, asemănătoare în multe privințe Greciei antice — deși pornită și în explorarea „răului" (după cum Michelangelo știuse să investigheze „urîtul", chiar în limitele frumuseții și ale măreției). Shakespeare rămînea pentru urmași piscul „aproape inaccesibil", plăsmuitorul unui șir de memorabile personaje care făceau „din ele înseși artiști liberi ai propriului lor eu" — din nou după pilda Antigonei sau a lui Oedip. Figurile shakespea-

reene erau și ele „ferme în ele înseși și consecvente, figuri care pier tocmai din cauză că țin cu fermitate și hotărîre la ele înseși și la scopurile lor" (*E.*, II, 628) ; și chiar atunci cînd amărăciunea sfîrșitului lor, oricum necesar, ne copleșește, durerea se convertește iarăși în împăcare, într-o „f e r i c i r e n e f e r i c i t ă" (*E.*, II, 630).

Pînă astăzi rămîne extraordinară știința cu care Hegel a pătruns caracterele shakespeareene cele mai complexe și mai controversate, înțelegîndu-i pe Julieta și pe Romeo, pe Richard al III-lea, pe Othello, pe Lear, pe Macbeth și pe Lady Macbeth, pe Hamlet. Nu este posibil nici măcar de a reproduce rezumat acest corp masiv și nuanțat de observații, cînd și cînd corelate unor prototipuri antice, lui Oreste sau lui Oedip, dar în principal investigate în temeiul propriilor determinări. Hegel nu moraliza mărunt, el refuza „flecăreala insipidă" a unei critici mai noi, care o considera, de pildă, pe Lady Macbeth plină de afecțiune pentru norocul soțului ei ; ceea ce îl preocupa permanent era „această fermitate lipsită de scrupule, identitatea omului cu sine și cu scopul provenit numai din el" proprie cuplului Macbeth sau altor personaje criminale, cărora Shakespeare — spre deosebire de dramaturgii francezi știa să le confere „grandoare de spirit în crimă, ca și-n nenorocire" (*E.*, I, 427). Figurile lui Shakespeare sînt „oameni întregi" în chiar duplicitățile lor, chiar în șovăielile care-i marchează, pe Hamlet de exemplu, acest „suflet frumos, retras în sine însuși", „melancolic, subtil, ipohondru și-adînc", adulmecînd nelegiuirea cu un „miros fin", acționînd precipitat unde nu trebuie (în uciderea lui Polonius) și prea încet acolo unde ar fi cazul (în răzbunarea sa dreaptă) — totul însă conform propriului său caracter și propriei sale pasiuni propulsive. Situația e cea din *Hoeforele* lui Eschil și *Electra* lui Sofocle, și totuși una nouă, deoarece „conflictul se concentrează în jurul caracterului subiectiv al lui Hamlet" (*E.*, II, 624) și iradiază de acolo în acțiuni contradictorii și totodată ferme în contrarietățile lor. „Omenescul particular" ajunge la maximă strălucire prin personajele shakespeareene, un scop particular originat în inconfundabile individualități, dar care găsesc ieșirea

spre eticul general, cum și înrădăcinarea lor națională se împletește cu o valabilitate umană universală. Indivizii lui Shakespeare adoptă perspectiva „sorții generale", fără lamentări și păreri de rău, fără superficiale justificări, sau condamnări din partea dramaturgului. Ei își regizează prăbușirea, pe care o contemplă oarecum din afară, ca spectatori ai propriei lor tragedii. Actori, regizori, dramaturgi, spectatori — în același timp —, ei sînt ceea ce *sînt*, ceea ce nu pot să nu fie, buni sau răi, buni și răi, cu vinovății și vini care se justifică și se îmbunează reciproc Epigonii au încercat să sfărîme acest echilibru, să-l subiectivizeze în cîte o singură latură, să-l exacerbeze individualist. „Cu astfel de duplicitate, ruptură și disonanță a caracterului ei își închipuie că l-au urmat pe Shakespeare ! Dar ei sînt departe de el, deoarece caracterele lui Shakespeare sînt consecvente cu ele înseși, își rămîn fidele lor înseși și pasiunilor, iar în ce privește ceea ce sînt și ceea ce li se întîmplă, ele se luptă cu sine numai potrivit felului lor ferm de a fi". (*E.*, I, 588)

Hegel nu avea prea mare încredere în drama postshakespeareană. Cînd și cînd el îi aprecia pozitiv pe Calderon, pe Molière, pe Kleist, dar aproape totdeauna cu importante amendamente. El admira „spiritul tineresc al lui Schiller și Goethe în încercarea de a recîștiga înăuntrul relațiilor date ale vremurilor moderne pierduta independență a figurilor plăsmuite de ei" (*E.*, I, 200-201) — din *Hoții*, *Intrigă și iubire*, *Don Carlos*, *Wallenstein*, din *Götz von Berlichingen*, *Ifigenia în Taurida* sau *Faust* („tragedia filozofică absolută," la un nivel de cuprindere neîndrăznit de nici un poet dramatic anterior). Dar pînă și Goethe, cel venerat mai presus de ceilalți germani, pînă și înțeleptul Goethe al scrierilor tîrzii era socotit, în mod tacit, inferior marelui său predecesor englez sub raport propriu-zis dramatic ; și reușind numai în parte renașterea nepieritorului model elen. Schiller și Goethe erau, desigur, cei mai de seamă dintre poeții contemporani ai lui Hegel, cei ce dădeau speranța într-o posibilă regenerare a valorilor secătuite. Pînă la urmă ei nu puteau oferi, totuși, certitudinea acestei regenerări, de vreme ce însuși terenul poeziei fusese supus degenerărilor prozaice ; sau, dacă nu degenerărilor,

în orice caz aplatizărilor. Mediocritatea Hegel o identifica, pe drept, în dramele lui Kotzebue sau Iffland, și o bănuia mult mai cuprinzătoare, extinsă asupra majorității pieselor de teatru și dramelor „intermediare" între tragedii și comedii. Nici opera, nici baletul, nici comedia modernă nu-i stîrneau adeziunea, dimpotrivă.

Să facem o distincție, spunea el, între personajele comice pentru ele înseși sau numai pentru spectator. Aristofan încetățenise prima alternativă, în comedia modernă începea să domine cea de a doua, totul sucomba în amuzamentul spectatorilor, în „ridicolul pur prozaic", aspru și dezagreabil. „Prozaicul își are temeiul aici în faptul că indivizii își iau cu totul în serios scopul urmărit" (*E.*, II, 632), chiar unele personaje create de Molière, prizoniere ale patimii lor mărginite. În general, comedia modernă adusese în prim-plan „interese private și caracterele acestui cerc cu ciudățeniile, ridicolul, anomaliile, neghiobiile lor", respectiv cu tot felul de „complicații comice de situații și stări" (*E.*, II, 634). Numai Shakespeare reușise — după Aristofan — să elaboreze „o poezie a comediei", autentic poetică și autentic comică. După aceea comicul s-a depreciat, s-a diluat în umor și ironie. Umor și ironie care, odată cu disoluția comicului, provocau „disoluția artei" (*E.*, II, 635).

Acesta era ultimul cuvînt al *Esteticii* — după ce fusese, în planul derulărilor artistice, ultimul cuvînt al *Fenomenologiei spiritului*. Hegel se întorcea deasupra punctului de pornire, el gîndea „circular" și „spiralic", revenea la propriile sale convingeri și obsesii. Teoretic, tragedia, comedia și „drama" fuseseră afirmate drept trei posibile specii ale genului dramatic; practic, tragedia era integral admirată, la Eschil, Sofocle, Shakespeare, parțial la Schiller și Goethe, comedia era integral admisă numai la Aristofan, cu decise prelungiri la Shakespeare și prea slabe ecouri ulterioare, „drama" modernă era afirmată doar ca principiu, mult mai palid în paricularizări. Hegel reducea triadele la mai puțin: la dualitatea diacronică tragedie antică și tragedie modernă (căreia, în celebra sa conferință de la Atena, Camus va voi să-i găsească „împlinirea" printr-o visată a treia epocă

de înflorire a tragediei); la dualitatea sincronă tragedie și comedie, în care comediei i se acorda mai puțină considerație decît tragediei (și cărora „drama" li se alătura ca o abstractă, doar, posibilitate viitoare). După multe alte paradoxuri, mai putem nota încă unul: după cantonarea „poeziei epice" aproape exclusiv în spiritualitatea elenă, Hegel va manifesta o mai mare încredere față de „romanul" înțeles ca epopee burgheză modernă, decît față de „drama propriu-zisă", înțeleasă ca teatru burghez modern — deși înțelegerea deplină a lui Shakespeare părea să prevestească o mai mare deschidere spre modernitatea dramaturgiei. Să nu fim însă anistorici nici măcar în raport cu anistoricitatea finală hegeliană: în materie de dramaturgie și de teatru, Germania vremii sale părea — cu cîteva excepții — mai dezolantă decît în producțiile lirice și epice. Dramaturgia cere, mai mult decît orice alt domeniu literar, libertate a raportărilor și desfășurărilor, în speță o asimilare liberă a ascuțitei conflictualități. Conflictele sociale fuseseră stopate și învăluite, în Germania începutului de secol, într-un ansamblu de compromisuri, care la rîndul lor gîtuiseră și libertățile visate sau incipient dobîndite. Și romanul social, și drama socială fuseseră silite să-și afle un teren prielnic de înflorire în alte părți ale Europei, în Franța, în Anglia, în Rusia; Germania era condamnată — după ce intuise calea de urmat în *Wilhelm Meister* și în *Faust* — la compensări de natură precumpănitor lirice. Hegel nu cunoștea cu exactitate acest destin dureros al patriei sale, pe care avea să-l răscumpere întrucîtva numai secolul al XX-lea. Nu-l cunoștea, dar îl întrezărea — și îl mai și împărtășea, în măsura în care, după adeziunea de tinerețe la Revoluția Franceză, deschizătoare de perspective aerate, Hegel însuși se retrăsese în limitările absolutei monarhii prusace. Filozof oficial, el nu a putut trece dincolo de cadrul oficializat. Viitorul i se închisese; rămîneau acumulările trecutului. Dar chiar și așa stîrnește mirare „patosul" liber cu care acest trecut — grec și renascentist — a putut fi valorificat de către Hegel în chiar cadrul ultimei sale (în timp și structural) „nelibertăți". E cel mai de seamă paradox

al lui : setea de libertate laolaltă cu zăgăzuirea ei. La capătul filozofiei istoriei sau a dreptului precumpănește zăgăzuirea ; la capătul *Esteticii* — o zăgăzuire prin care nu contenește să transpară, să palpite, să pulseze libertatea. Statul prusac era simbolul nelibertății, dar o artă total lipsită de libertate era o imposibilitate : o non-artă. Acolo unde non-arta își etala pretențiile, prin alde Kotzebue sau Iffland, Hegel știa să riposteze. Alături de el trudise însă atîta vreme Goethe, eminentul poet, deși slujbaș neliber, la Weimar, al micului său mare ducat. Iată contradicția, cea dintre genialitatea și filistinismul lui Goethe, cea dintre genialitatea și conservatorismul lui Hegel. Genialitatea este întotdeauna dialectică ; iar echivalentul ultim al dialecticii este libertatea. *Fenomenologia spiritului* prevestise un imperiu al libertății, pe care *Prelegerile despre estetică* îl vor detalia în raport cu arta. Arta nu este singurul domeniu al libertății umane (aici sîntem întru totul de acord cu Hegel), dar este unul dintre cele mai importante domenii ale ei — un accent în care de asemenea îl urmăm. Miron și Praxitele, Rafael și Michelangelo, Van Eyck și Dürer, Palestrina, Bach și Mozart, Hesiod și Homer, Safo și Anacreon, Eschil, Sofocle și Aristofan, Dante și Petrarca, Cervantes și Shakespeare, Klopstock și Kleist, Schiller și Goethe pledează, toți, pentru determinata lor libertate fără de seamăn. A lor proprie și a celui în care și-au găsit interpretul ; cel fără de seamăn.

ION IANOȘI

TABEL CRONOLOGIC

1770, august 27 Se naște la Stuttgart Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Tatăl său, Georg Ludwig Hegel, era un funcționar administrativ, în serviciul ducelui de Württemberg („secretar al camerei ducale a veniturilor"). Mama lui moare cînd are 14 ani. Are un frate, Ludwig, care devine ofițer și moare înaintea lui, și o soră, Christiane, care îi supraviețuiește.

1770-1788, Cei 18 ani de educare la Stuttgart : formarea în casa părintească, școala de latină, gimnaziu. Este un elev eminent, obține premii în multe clase, își completează studiile prin asidue lecturi personale, se interesează mai cu seamă de autori greci și de istorie, se inițiază în filozofie citindu-l pe Wolf.

1788, toamna Este înmatriculat ca „stipendiat ducal" la seminarul superior „Tübinger Stift", considerat ca fiind facultatea de teologie a protestanților din sudul Germaniei. Este bursier timp de cinci ani, coleg și prieten cu Hölderlin și Schelling, acesta din urmă cu cinci ani mai tînăr, dar cu o împlinire mai rapidă.

1790, septembrie 27 După primii doi ani de studiu al filozofiei, devine magistru în filozofie.

1793, toamna După alți trei ani de studiu al teologiei, depune examenul „pro candidatura". Cu aceasta încheie ciclul studiilor de la Tübingen.
În ciuda unei discipline stricte, anii de seminar sînt ai unei emancipări treptate, favorabilă Revoluției Franceze și ideilor sale. Se spune că într-o duminică a primăverii anului 1791 Hegel și Schelling ar fi plantat în apropiere de Tübingen un „arbore al libertății".
Certificatul de absolvire a studiilor îi reproșează de a fi neglijat filozofia. Renunță la cariera religioasă practică, din lipsă de vocație.

1793, toamna Preparator particular în familia Steiger von Tschugg, din Berna (timp de trei ani).

1797—1800 Învățător particular în familia bogatului negustor Gogel, din Frankfurt-pe-Main.
Pe parcursul acestor șapte ani se consacră perfecționării în cele mai diverse domenii ale științei, interesîndu-se mai cu seamă de istorie și politică. Adept al republicii, se raportează critic la stările feudale-absolutiste din Germania și la religia creștină, susține implicarea activă în viața socială. Aceste idei își găsesc expresia în manuscrisele : *Volksreligion und Christentum (Religia populară și creștinismul), Das Leben Jesu (Viața lui Iisus), Die Positivität der cristlichen Religion (Pozitivitatea religiei creștine).* În 1798 scrie lucrarea *Über die neuesten inneren Verhältnisse Würtembergs, besonders über die Magistratverfassung (Despre cele mai noi raporturi interne din Würtemberg, cu deosebire despre starea magistraturii),* în care postulează nevoia unor reforme constituționale. În 1799 încheie tratatul *Der Geist des Christentums und sein Schicksal (Spiritul creștinismului și destinul lui).* Continuă să-l studieze pe

Kant, se inițiază în ideile lui Fichte și adoptă „spinozismul kantian" al prietenului său Schelling.

1799, ianuarie Moartea tatălui său, în urma căreia obține o mică moștenire care îi permite să părăsească activitatea de învățător particular și să se consacre integral studiilor sale.

1801 Vine la Jena, unde Schelling este profesor la Universitate (din 1796). Își face intrarea în lumea filozofică de la Jena cu o lucrare intitulată *Über die Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie (Deosebirea dintre sistemul filozofic al lui Fichte și sistemul filozofic al lui Schelling).*

1801 august 27 În ziua cînd împlinește 31 de ani își susține lucrarea de „abilitare" ca docent pentru filozofie la Universitatea din Jena. Îl atacă violent pe Newton și „demonstrează" *a priori* că între Jupiter și Marte nu poate fi vreo altă planetă, deducție infirmată în același an. Devine „privat-docent" la Universitatea din Jena, unde își începe primul curs în luna octombrie.

1802—1803 Editează, împreună cu Schelling, *Kritisches Jurnal der Philosophie (Jurnal critic de filozofie),* în care tipărește articole polemice la adresa filozofiei lui Kant și Fichte.

1805 Este numit profesor „extraordinar" la Jena, echivalent cu a nu fi titularizat ; modest remunerat în această calitate.
În anii petrecuți la Universitatea din Jena are în continuare o atitudine critică față de rînduielile prusace, leagă renașterea națiunii germane de trans-

formări de natură burgheză. Vede în campaniile napoleoniene o contribuție la lichidarea atomizării feudale a Germaniei, salută victoria din 1806, de la Jena, a armatelor franceze asupra celor prusace.

1806, octombrie În momentul bătăliei de la Jena încheie *Phänomenologie des Geistes (Fenomenologia spiritului)*, cea mai importantă lucrare a acestei perioade. Este dovada rupturii definitive de concepțiile prietenului său Schelling, de care a început să se distanțeze încă în cursul anului 1803. La sfîrșitul semestrului de iarnă 1805—1806 Hegel își anunța solemn studenții că prin conștiința de sine deplină pe care — grație propriilor sale lucrări — a dobîndit-o spiritul, adică prin Spiritul absolut, lumea a pășit în noua eră a desăvîrșirii sale. *Fenomenologia spiritului* este publicată în primăvara anului 1807.

1807, martie Disperat în a nu fi titularizat la Jena, unde a și fost prost remunerat și a ajuns la capătul resurselor sale materiale, Hegel renunță temporar la cariera universitară și acceptă funcția de redactor al *Gazetei din Bamberg*, publicație politică locală, muncă pe care o îndeplinește pînă în noiembrie 1808. Țara fiind ocupată de francezi, este obligat să „colaboreze" cu administrația napoleoniană. Îl admiră, dealtfel, pe Napoleon, pe care îl numește „suflet al lumii", suflet spre deosebire de spirit, căci îi lipsește conștiința de sine a propriei opere, pe care ar poseda-o Hegel însuși.

1808, octombrie Niethammer, prietenul său, devine inspector general pentru învățămîntul din Bavaria, calitate în care îl numește director al gimnaziului („Aegidien-Gymnasium") din Nürnberg. Își exercită conștiincios această îndatorire, destul de bine remunerată, pînă în 1816. Este un adept fervent al culturii greco-latine, se opune unor înnoiri pedagogice la modă. Caută să-și adapteze gîndirea la nivelul propriu claselor superioare din învățămîntul liceal.

1811, septembrie 16 Se căsătorește cu Maria von Tucher, cu 21 de ani mai tînără decît el, fiica unor nobili neînstăriți. Aceasta îi dăruiește doi fii : primul, Karl, devine profesor de istorie, al doilea, Immanuel, ajunge preot.

1812—1816 Aici, la Nürnberg, își publică lucrarea capitală *Wissenschaft der Logik (Știința logicii)*. Cele trei părți ale tratatului apar în 1812, 1813 și 1816. Notorietatea pe care i-o asigură cartea îl face să se gîndească din nou la o titularizare universitară, cu atît mai mult, cu cît situația sa din Nürnberg devine precară în condițiile reacțiunii catolice bavareze de după înfrîngerea lui Napoleon. Are în vedere Universitatea din Berlin, unde a devenit vacantă catedra lui Fichte. Dar obține prima sa numire de profesor titular la Heidelberg.

1816, octombrie 28 În lecția sa introductivă de la Universitatea din Heidelberg, salută principiile raționale pe care s-ar întemeia statul prusac.

1817 Încă din primul an al activității sale universitare redactează și publică lucrarea *Encyclopedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (Enciclopedia științelor filozofice)*. Următoarele ediții ale lucrării datează din 1827 și 1830.

1817, decembrie Ministrul prusac Altenstein îi oferă catedra lui Fichte.

1817, 1819 Ţine două cicluri de prelegeri de estetică la Universitatea din Heidelberg.

1818, octombrie Îşi începe cursurile de la Universitatea din Berlin. Aici rămîne profesor timp de 13 ani, pînă la moartea sa. Are o activitate didactică vastă, ţine săptămînal zece ore de prelegeri în cele mai variate discipline filozofice, reunite în sistemul său, prezidează numeroase comisii de examene, pronunţă discursuri, redactează rapoarturi oficiale (un an este rector al Universităţii). Nu-şi acordă odihnă decît în timpul vacanţelor, cîteva dintre acestea le foloseşte pentru călătorii în străinătate: în Ţările de Jos (1822), la Viena (1824), la Paris (în 1827).
În perioada berlineză Hegel se află la apogeul carierei sale. Are din ce în ce mai mulţi auditori şi discipoli. Printre aceştia se numără Henning, Gans, K. L. Michelet, Hotho, Strauss, Bruno Bauer, Erdmann, Rosenkranz, dar şi colegi de-ai săi mai vîrstnici şi cunoscuţi, precum Marheineke sau J. Schulze, director al învăţămîntului superior din Prusia, care îi audiază prelegerile. Faima lui Schelling este acum eclipsată. Cursurile lui Schopenhauer, „privat-docent" la Berlin între 1820 şi 1825, nu sînt frecventate de studenţi. Hegel în schimb începe să fie considerat un fel de oracol al filozofiei chiar şi în străinătate (de pildă V. Cousin).
Un aspect discutabil al gloriei sale îl constituie rolul de „filozof al statului prusac" („der preussische Staatsphilosoph"), pe care îl acceptă la Berlin. Considerat gînditor oficial al monarhiei prusace, susţinut de oameni ca Altenstein şi Schulze, se bucură de multă putere, pe care o foloseşte pentru a-şi susţine discipolii şi chiar împotriva colegilor săi cu vederi liberale. Deşi îl susţine birocraţia de stat prusacă, n-are sprijinul forţelor ultraconservatoare, care îl suspectează de vederi liberale. Atît cartea sa din 1821, *Grundlinien des Philosophie des Rechts (Filozofia dreptului)*, cît şi prelegerile sale de filozofie a religiei şi de filozofie a istoriei, pe care le ţine la Berlin şi care vor fi publicate după moarte de către studenţi, sînt contradictoriu receptate, din pricina conţinutului lor conservator şi progresist totodată. Este suspectat mai cu seamă în plan religios, considerat creştin nu întrutotul de încredere. În ciuda atitudinii conciliante faţă de stările de fapt prusace, continuă să aprecieze Revoluţia Franceză. Se înmulţesc atacurile şi pamfletele la adresa lui, e denunţat ca panteist şi negator al nemuririi sufletului, ridiculizat sub denumirea de „Absolutus von Hegelingen". Reacţionarii zădărnicesc alegerea sa în Academia Prusacă, nu-i permit să patroneze în chip oficial revista propriei sale şcoli.

1820—1821, 1823, 1826, 1828—1829 Prezintă alte patru cicluri de prelegeri de estetică la Universitatea din Berlin.

1831, noiembrie 14 Îşi reia cursul la 10 noiembrie, dar se îmbolnăveşte pe 13 noiembrie, moare a doua zi, de holeră, la Berlin. Vara şi toamna, boala a secerat multe vieţi, a lui e printre ultimele, cînd epidemia pare a ceda. La cererea sa este înmormîntat alături de Fichte. În apropiere se află şi mormîntul lui Solger.

1835—1838 În cadrul operei hegeliene, H. G. Hotho pu-plică *Vorlesungen über die Ästhetik (Prelegeri de estetică)*. La dispoziţia lui Hotho au stat numeroase însemnări ale studenţilor, mai cu seamă din anii 1823 şi 1826, precum şi însemnări ale autorului

însuşi. După părerea lui Hotho, cele mai vechi note de estetică datează din 1817, ele au fost substanţial prelucrate în 1820, ulterior n-ar mai fi intervenit decît adăugiri. Ca atare, configurarea esteticii hegeliene ar trebui legată de sfîrşitul perioadei din Heidelberg şi începutul perioadei din Berlin. Rămîn totuşi multe neclarităţi în privinţa genezei esteticii lui Hegel.

1842—1843 Apare o a doua ediţie, îmbunătăţită, a *Prelegerilor de estetică*.
G. Glockner, în seria jubiliară de opere, reia prima ediţie ; G. Lasson, în ediţia sa critică, se extinde numai asupra primului volum din *Prelegeri de estetică*.

1955 *Prelegeri de estetică* se publică (după a doua ediţie) la Berlin, Republica Democrată Germană, Aufbau-Verlag, cu un studiu introductiv de Georg Lukács.

1970—1971 În *Werke in zwanzig Bänden (Opere în douăzeci de volume)*, care apar la Frankfurt-pe-Main, Republica Federală Germania, la Suhrkamp, *Prelegeri de estetică* sînt incluse în volumele XIII, XIV, XV.

I. I.

CU PRIVIRE LA ALCĂTUIREA CULEGERII DE FAŢĂ

Operele lui Hegel au fost editate, după cum se ştie, în celebrele serii *Jubileumausgabe (Ediţia jubiliară)* a lui H. Glockner (1927—1940) şi *Sämtliche Werke (Opere complete)* de G. Lasson (1905—1954). Primele 18 volume ale ediţiei din urmă, cuprinzînd lucrările fundamentale, au fost traduse în limba română, corespunzător în 13 volume, apărute la Editura Academiei între anii 1962 şi 1971. Acest eroic şi grandios act de cultură i-l datorăm cu deosebire profesorului D. D. Roşca, precum şi colaboratorilor săi, Virgil Bogdan, P. Drăghici, Constantin Floru, Radu Stoichiţă. Munca lor neobosită, care în multe privinţe de fond şi de exprimare a înnoit chiar dincolo de obiectivul ei nemijlocit literatura filozofică românească, reclamă un apăsat cuvînt de gratitudine din partea celor ataşaţi destinelor acestei literaturi. Şi mai cu seamă din partea celui care se hotărăşte să întocmească o antologie, populară, dar şi autorizată, reunind cele mai importante gînduri şi intuiţii hegeliene cu privire la artă şi la poezie ; căci el se află dintru început în posesia unor măiestrite transpuneri româneşti, înainte de toate în posesia celor două volume de *Prelegeri de estetică*, în transparenta şi eleganta traducere a aceluiaşi D. D. Roşca.

Ce piedici trebuia, aşadar, să înfrunte cel decis să reorînduiască — tematic şi adesea aforistic — texte ce-i stăteau oricum la dispoziţie ? Împotriva aparenţelor, munca lui a fost grea, cu adevărat chinuitoare. Şi anume dintr-un principal motiv, pe care orice om cît de cît familiarizat cu gîndirea hegeliană îl va pri-

cepe: din cauza acelei organice și permanente interconectări a acestei gîndiri, care se împotrivește din capul locului și continuu oricăror fragmentări. Cezurile se impuneau, pe de o parte, din chiar modul de a fi al unei culegeri de texte; pe de altă parte, însă, lor anume li se opunea organicitatea unui univers complet, totalitatea unei masive arhitectonici. Mai simplu spus: Hegel trebuia mijlocit prin „pilule" — ceea ce contravine tipului de gîndire hegelian.

Cum trebuia procedat? Am căutat, în primul rînd, să grupăm „șiruri" de gînduri asemănătoare, complementare, interferente, care să se susțină reciproc și să se lumineze în succesive însumări. Dar, ca și în situația „lanțurilor" chimice, a trebuit să optăm pentru una sau unele dintre multiplele modalități de legătură ale fiecărui text în parte, pentru moment punîndu-le pe celelalte între paranteze; ceea ce, de dragul luminării unor anumite corelații, a dus, totuși, la renunțări; și numai un cititor și atent și răbdător va putea — tot corelînd aceste corelații — să recîștige ansamblul arhitectonic pierdut. Acest fel de compensare a pierderilor inițiale prin cîștiguri finale nu ni s-a părut însă suficient, drept care, în al doilea rînd, am încercat să și păstrăm — de la început — unele însemne ale numitei organicități și totalități. În acest scop, fideli modalității hegeliene de gîndire și de expunere, am alternat propriu-zisele fragmentări cu însumări prezente la nivelul părților, capitolelor și paragrafelor. Am reținut, în speță, două „pachete" de „sistematizări introductive", din lucrările în care Hegel își expune sistemul filozofic, în genere, și sistemul filozofic aplicat artei, în particular: unul care să fixeze *Arta în dezvoltarea spiritului* și un altul care să reconstituie *Dezvoltarea spiritului artei*, adică unul „exterior" și altul „lăuntric", introducînd partea întîi și, respectiv, părțile a doua și a treia. *Arta în dezvoltarea spiritului* are în vedere, subiacent, și dezvoltarea spiritului hegelian însuși, deoarece pornește de la prima sistematizare a încă tînărului filozof de la Iena, din *Fenomenologia spiritului*, trece apoi la înnoirile operate în perioada de la Heidelberg în *Filozofia spiritului* (cea de a treia parte din *Enciclopedia științelor filozofice)* și la precizările din *Estetica*, elaborată în temeiul prelegerilor începute la Heidelberg și desăvîrșite la Berlin; reprezintă, adică, un rezumat al gestației filozofiei și esteticii hegeliene. Dominanta acestui capitol este, așadar, îndoit istorică, diacronică: în substanță și în configurare. Substanța capitolului *Dezvoltarea spiritului artei* rămîne, se înțelege, *dezvoltarea*, intervine însă cu acest prilej și un plan logic, sincronic, în măsura în care cele trei expuneri istorice și istoriste (din *Filozofia istoriei*, *Filozofia religiei* și, din nou, *Estetica)* datează toate, în esență, din ultimul deceniu, concluziv, al creației hegeliene; ca atare se ordonează în trei „optici" relativ concomitente și suprapuse, care să lumineze aceeași ultimă etapă a aceleiași filozofii din trei unghiuri însumabile.

Aceste de două ori cîte trei „sistematizări introductive" ar trebui sistematic citite, adică de la început și pînă la sfîrșit, pentru a dobîndi acea privire de ansamblu pe care fragmentările sînt obligate să o încețoșeze întrucîtva. De fapt, ideal ar fi ca cititorul să parcurgă tot astfel, adică într-o lectură succesivă, și cele trei fundamentale capitole-părți ale antologiei: *Frumosul artistic, Formele frumosului artistic* și *Sistemul diferitelor arte*, deoarece ele sînt concepute în chiar spiritul triadic care patronează „filozofia artei" hegeliene și care asigură trecerea de la „general", prin „particular", la „individual"; împrejurarea am reținut-o în indicații corespunzătoare, date în paranteze, pentru a sugera, din nou, o organicitate a „coborîrilor" de la înălțimea gîndului generalizator, prin particularități istorice, pînă la individualitățile artistice distincte. Cezurile se păstrează, desigur, și cu acest prilej, convenționale: istoricitatea, de pildă, îi va rămîne consubstanțială dezbaterii fiecărei arte și fiecărei opere artistice în parte — după cum le fusese de la început intim proprie postulărilor filozofice de natură logic-generalizatoare. Calitățile atributale pe care pe drept le atașăm sistemului și metodei lui Hegel rămîn aceleași în caracteristicile lor complexe, disjuncțiile nu pot opera decît cu ele și în cadrul lor, spre a lumina aceeași gîndire contradictorie din unghiuri diferite și cu ajutorul diferitelor fascicole de lumină.

Frumosul artistic, *Formele frumosului artistic* și *Sistemul diferitelor arte* corespunde, în mare, diviziunii în trei părți a *Prelegerilor de estetică*. Totuși, cu deplasări în interior, permutări și reordonări. Faptul se va putea lesne verifica : *Sistemul diferitelor arte*, al doilea volum al antologiei, pare să corespundă celui de al doilea volum al originalelor *Prelegeri de estetică* ; în schimb, primul volum al antologiei cuprinde anterior amintitele „sistematizări introductive", adică majoritatea textelor provenind din alte tratate și prelegeri decît de estetică propriu-zisă. Înseamnă, însă, că multe din textele primului volum al *Prelegerilor de estetică* au fost trecute în al doilea volum al antologiei. Prin această deplasare, în favoarea artelor concrete și operelor de artă individuale, am dorit să accentuăm „carnația vie" a ideilor teoretice — deplasînd întrucîtva centrul de greutate de la „estetică" spre „artă", spre opere și autori. Din acest motiv, spațiul acordat în antologie *Frumosului artistic* dar mai ales *Formelor frumosului artistic* (cu deosebire „Simbolicului" și „Romanticului") este mai restrîns — chiar *mutatis mutandis* — decît în original, reținîndu-se cu acest prilej mai degrabă „principiile" (pe scurt), numeroase „detalii" ale acelorași demonstrații fiind mutate în spațiul concret, consacrat artelor și autorilor. (Exceptează, oarecum, de la regulă *Clasicul și... Grecia*, întrucît Hegel a fost un redutabil cunoscător și analist al antichității elene, în ansamblul și particularitățile ei ; arta greacă se păstrează, dealtminteri, un laitmotiv al întregii antologii.)

Metodologia simplă, a trecerii de la „principii" la „detalii", am păstrat-o și în continuare, în cadrul expunerii fiecărei arte sau gen de poezie. Explicația anterioară rămîne valabilă : „principiile" generale au fost și cu acest prilej necesare pentru înțelegerea liniilor diriguitoare ale concepției lui Hegel în raport cu cîte o artă — înainte de a ne lăsa în voia intuițiilor sale excepționale de detaliu privind un autor sau o operă. Se va observa că am păstrat multe dintre subtitlurile celui de al doilea volum din *Prelegeri de estetică*, anume pentru aceste sistematizări (la rîndul lor „introductive") ale diferitelor arte, notate convențional cu litera A. În schimb, sub litera B. am grupat cît mai numeroase „detalii" și din primul volum și din corespunzătoarele capitole ale volumului al doilea din *Prelegeri de estetică* (ajutător, din alte lucrări). Prin aceste dedublări, în „principii" și „detalii", am dorit să facilităm aceeași „dublă lectură" necesară : sistematică (mai cu seamă la nivelul capitolelor A.) și fragmentară (îndeosebi în privința capitolelor B.). Avantajul ni s-a părut a fi acela de a se putea parcurge mult mai rapid decît în original fiecare în parte „sistem" („sistemele sistemului"), pentru a pricepe apoi cu exactitate locul observațiilor răzlețe în cadrul lor. Se va remarca faptul că mai ales capitolele A. (precum inițialele „sistematizări introductive") abundă în „tăieturi" interioare, pentru a se păstra logica de ansamblu a construcției, chiar cu prețul multor prescurtări de text ; aceste texte au trecut adesea în capitolele B., unde pot fi reproduse de sine stătător, ele susținîndu-se relativ autonom (deși în cadrul ansamblului).

Aceasta e, pe scurt, metodologia corelată a asamblărilor și fragmentărilor, totul pentru a nu trăda spiritul dialectic hegelian, dar totodată a și „opri" cursul lui năvalnic, pentru receptarea cît mai clară a componentelor. Diferențele cantitative specifice sugerează niveluri diferite de interese sau chiar de cunoștințe : *Clasicul* precumpănește asupra *Simbolicului*, *Pictura* asupra *Muzicii*, *Poezia epică* și *Poezia dramatică* asupra *Poeziei lirice* ; *Poezia*, în totalitate, asupra cîtorva arte propriu-zise. Asemenea „denivelări" cantitative vorbesc despre calitatea „conținutismului" pe care Hegel l-a profesat în consens cu idealismul său absolut.

Avertismentul principal rămîne în vigoare : numai lectura întregului va contribui la recompunerea concepției hegeliene. Alcătuitorului antologiei i-a fost practic imposibil să „elibereze" fiecare text de ceea ce pentru moment putea să pară „corp străin", respectiv necesar pentru o altă corelație dintr-un alt loc al antologării. Dovada cea mai simplă a acestui fapt este prezența lui Sofocle, sau Shakespeare, sau Goethe pe tot parcursul textelor — cu toate că le-am rezervat apoi, fiecăruia, și cîte un paragraf special (sau cîteva paragrafe speciale). Am grupat, de pildă, un mare număr de texte revelatoare cu privire la Shakespeare, tragediile lui și principalele sale personaje într-o secțiune a *Poeziei drama-*

tice — alte referiri la aceiași eroi sau aceleași piese păstrîndu-se în afară, ca aparținînd unor texte cu mai importante valențe de altă natură. Exemplul se cuvine extins și asupra problemelor cu caracter teoretic — despre *Estetica, esteticieni, Opera de artă* și *Artistul* continuă să fie vorba și după respectivele capitole, iar — în conformitate cu spiritul genuin al intercorelărilor hegeliene — *Simbolicul* face joncțiunea cu *Arhitectura, Clasicul* cu *Sculptura, Romanticul* cu *Pictura, Muzica* și *Poezia* (dar, din nou, *Poezia epică* și *Sculptura, Poezia lirică* și *Muzica* etc.).

Sensul antologiei este o mai bună familiarizare cu Hegel; scopul ei ultim — ca dintre cititorii antologiei cît mai mulți să se îndrepte spre lectura integrală a tratatelor înseși. În această perspectivă finală am dori să fie judecată modesta noastră contribuție la încetățenirea filozofiei hegeliene în cultura românească.

În spiritul triadelor hegeliene, culegerea a fost concepută în următoarea diviziune:

Preambul: Filozofia

PARTEA I

ARTA ÎN DEZVOLTAREA SPIRITULUI (sistematizări introductive)

„Fenomenologia spiritului"
„Filozofia spiritului"
„Estetica"

FRUMOSUL ARTISTIC (generalul)

Estetica, esteticieni
Opera de artă
Artistul

PARTEA A II-A

DEZVOLTAREA SPIRITULUI ARTEI (sistematizări introductive)

„Filozofia istoriei"
„Filozofia religiei"
„Estetica"

FORMELE FRUMOSULUI ARTISTIC (particularul)

Simbolicul
Clasicul și...
Grecia
Romanticul

PARTEA A III-A

SISTEMUL DIFERITELOR ARTE (individualul)

Arhitectura
Sculptura
Pictura
Muzica
Poezia
Poezia epică
Poezia lirică
Poezia dramatică

*

Culegerea se deschide printr-un studiu introductiv care, potrivit titlului său, își propune doar să descrie „fenomenologia artei" pe care i-o datorăm lui Hegel, adică să recompună, pentru uzul cititorilor antologiei, „sistemul dialectic" al esteticii hegeliene.

Ea se încheie printr-un *Indice de nume*, în care am reținut principalii autori și personajele la care face Hegel referință, cu trimitere la paginile în care apar.

Pentru o cît mai simplă identificare a surselor din care provin citatele, am indicat la sfîrșitul lor, în paranteze, respectiva lucrare (printr-o literă sau cîteva litere convenționale), volumul (dacă lucrarea a fost tipărită în românește în două volume) și pagina — totul după edițiile românești apărute în Editura Academiei.

Vom preciza în cele ce urmează titlurile germane, anul primei apariţii, titlurile româneşti, anul apariţiei româneşti şi traducătorii. În dreptul fiecărui titlu românesc indicăm prescurtarea simbolică pe care am folosit-o pe parcurs.

1. *Philosophische Abhandlungen* (1832)
   Studii filozofice (1967) (D. D. Roşca) cu studiile :
   Credinţă şi ştiinţă = *S.F./C.Ş.*
   Deosebirea dintre sistemul filozofic al lui Fichte şi sistemul filozofic al lui Schelling = *S.F./F.—Sch.*
   Despre raportul dintre filozofia naturii şi filozofie în general = *S.F./N.*
   Despre felurile de a trata ştiinţific dreptul natural = *S.F./D.N.*
2. *Phänomenologie des Geistes* (1807)
   Fenomenologia spiritului (1965)
   (Virgil Bogdan) = *F.S.*
3. *Wissenschaft der Logik* (1812, 1813, 1816)
   Ştiinţa logicii (1966)
   (D. D. Roşca) = *Ş.L.*

4—6. *Encyclopedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817)
   Enciclopedia Ştiinţelor filozofice — cu volumele :

4. *Die Logik* (1840)
   Logica (1962) (D. D. Roşca, Virgil Bogdan, Constantin Floru şi Radu Stoichiţă) = *E./L.*
5. *Vorlesungen über die Naturphilosophie* (1842)
   Filozofia naturii (1966)
   (Constantin Floru) = *E./N.*
6. *Die Philosophie des Geistes* (1845)
   Filozofia spiritului (1966)
   (Constantin Floru) = *E./S.*

7. *Grundlinien des Philosophie des Rechts* (1821)
   Principiile filozofiei dreptului (1969)
   (Virgil Bogdan şi Constantin Floru) = *D.*
8. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837)
   Prelegeri de filozofie a istoriei (1968)
   (P. Drăghici şi R. Stoichiţă) = *I.*

9.—10. *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835—1838)
   Prelegeri de estetică (1966) (D. D. Roşca) = *E.* I, *E.* II

11. *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (1821—1830)
   Prelegeri de filozofie a religiei (1969)
   (D .D. Roşca) = *R.*

12.—13. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (1833—1836)
   Prelegeri de istorie a filozofiei (1963—1964)
   (D. D. Roşca) = *F.* I, *F.* II

PREAMBUL : FILOZOFIA

Inscripția de pe vălul lui Isis : „Eu sînt ce a fost, este și va fi : și nici un muritor nu mi-a ridicat vălul", se topește în fața gîndului. (*E./N.*, 16)

Tot ceea ce e mai bun în lume este ceea ce produce gîndul (*F.*, I, 42).

Spiritul merge înainte, deoarece numai spiritul este mergere înainte. Adesea s-ar părea că el a uitat de sine, că s-a pierdut ; dar, opus sieși lăuntric, spiritul este colaborare lăuntrică în continuare, cum spune Hamlet despre spiritul tatălui său : „bine ai lucrat, cîrtiță bravă" — pînă ce, întărit în sine, acum despică scoarța pămîntului, încît aceasta cade în fărîme, scoarță care-l separă de soarele său, de conceptul său. În astfel de vremi spiritul, încălțînd cizmele de șapte poște — vremi ce se prăbușesc ca o clădire lipsită de suflet și putredă —, se înfățișează ca unul ce e în posesia unei noi tinereți. Această muncă a spiritului desfășurată spre a se cunoaște, a se găsi pe sine, această activitate este spiritul, e însăși viața spiritului. (*E.*, II, 690)

...cînd oamenii afirmă că adevărul nu poate fi cunoscut, aceasta constituie cel mai mare păcat. Spunînd aceasta oamenii nu știu ce spun. Iar dacă ar ști-o, ei ar

merita să le fie retras accesul la adevăr. Desperarea modernă față de posibilitatea de a cunoaște adevărul este străină oricărei filozofii speculative, ca și oricărei religiozități veritabile. Un poet, pe cît de religios, tot pe atît de cugetător, D a n t e, își exprimă credința în putința de a cunoaște adevărul într-un chip [...] pregnant...* (*E./S.*, 239).

Oamenii fără de cultură se complac în raționamente și în critici, căci este ușor să găsești de criticat, mai greu însă, să recunoști binele și necesitatea internă a acestuia. Cultura începătoare pleacă întotdeauna de la critică, cea desăvîrșită însă vede în fiecare lucru ceea ce e pozitiv. (*D.*, 292).

M u n c a individului pentru trebuințele sale este deopotrivă o satisfacere a trebuințelor celorlalți, ca și a trebuințelor proprii, iar satisfacerea trebuințelor proprii el nu o obține decît prin munca celorlalți. Așa cum individul singular în munca sa s i n g u l a r ă împlinește deja î n m o d i n c o n ș t i e n t o muncă u n i v e r s a l ă, el împlinește munca universală iarăși ca propriul său obiect c o n ș t i e n t; întregul este, c a î n t r e g, opera sa, pentru care el se sacrifică și tocmai prin aceasta el însuși se redobîndește pe el însuși din acest întreg. (*F.S.*, 199)

Prin mijlocul simplu, casnic, de a pune pe seama s e n t i m e n t u l u i ceea ce este munca, și anume munca milenară a rațiunii și a intelectului ei, este desigur economisită toată osteneala înțelegerii raționale și a cunoașterii, condusă de concepte ale gîndirii. Mefistofel, la Goethe — o bună autoritate —, spune despre acestea [...] :

---

* Cîntul al patrulea al *Paradisului*, vers 124—130.

Dacă disprețuiești înțelegerea și știința,
Ale omului cele mai înalte daruri,
Atunci te-ai dat diavolului,
Și trebuie să te prăbușești. (*D.*, 12)

Am putea vorbi [...] despre filozofia lui Euripide, a lui Schiller, a lui Goethe. Dar toate aceste gînduri — moduri de reprezentare generală despre adevăr, despre destinația omului, despre ceea ce este moral etc. — sînt, pe de o parte, formulate numai incidental, pe de altă parte, ele nu au primit forma propriu-zisă a gîndului, încît aceea ce este astfel exprimat să fie supremul lucru, să constituie fundamentul absolut. (*F.*, I, 87)

Adevărul poate fi cunoscut în moduri diferite, și modurile cunoașterii trebuie considerate doar ca forme. Astfel, adevărul poate fi cunoscut, desigur, prin experiență, dar această experiență este numai o formă. În experiență importă spiritul în care abordăm realitatea. Un spirit mare face experiențe mari și vede în jocul variat al fenomenelor punctul cu adevărat important. Ideea este prezentă și este reală, nu este ceva ce s-ar afla dincolo sau în spate. Un spirit mare, de exemplu acela al unui Goethe, privind în natură sau în istorie, face experiențe mari, vede raționalul și-l exprimă. (*E./L.*, 80)

Analizînd obiectele, empirismul se înșală dacă își închipuie că el le lasă așa cum sînt, deoarece, în realitate, el transformă concretul în ceva abstract. Pe calea aceasta, totodată, ceea ce este viu e omorît, pentru că viu e numai concretul, unul. Și, totuși, acea separare trebuie făcută pentru a ajunge la concepere, și spiritul însuși este separația în sine. Aceasta este însă numai u n a dintre laturi și principalul stă în reunirea celor separate. Cînd analiza

se oprește pe poziția separării, i se potrivesc cuvintele poetului :

> În mînă-atunci el părțile le ține,
> Lipsește însă spiritul ce leagă.
> *Encheiresin naturae* e numit
> Secretul în chimie.
> Ea rîde singură de sine și n-o știe *. (*E./L.*, 104)

O voință care nu hotărăște nimic nu este o voință reală ; cel lipsit de caracter nu ajunge niciodată la o hotărîre. Motivul șovăielii poate sta și într-o delicatețe a sufletului care știe că în determinare ea se întovărășește cu finitatea, că își pune o graniță și că renunță la infinitate ; ea nu vrea însă să renunțe la totalitate, pe care ea o urmărește. Un asemenea suflet este un suflet mort, chiar dacă el vrea să fie un suflet frumos. Cine vrea ceva mare, spune Goethe, trebuie să se poată limita. (*D.*, 42)

Numai voința rațională este universalul, care se determină și se dezvoltă pe sine din sine și care-și desfășoară momentele asemenea părților componente ale organismului. Despre o asemenea construcție, adevărată catedrală gotică, anticii nu au știut nimic. (*I.*, 49)

Prin ideal se înțelege [...] și idealul rațiunii, al binelui, al adevărului. Poeți ca Schiller au înfățișat deosebit de emoționant și tulburător astfel de tablouri, cuprinși de adîncă tristețe pentru faptul că asemenea ideale nu și-au putut găsi realizarea. Noi afirmăm, dimpotrivă, că rațiunea generală se împlinește pe sine [...]. (*I.*, 38)

Trebuie [...] examinată mai de aproape l e g ă t u r a strînsă ce există între filozofie și domeniile înrudite ale

* Goethe, *Faust*, E.S.P.L.A., p. 105-106 ; traducere de L. Blaga.

religiei, artei și ale celorlalte științe, precum și al istoriei politice. (*F.*, I, 18)

Filozofia este adevărata teodicee față de artă, de religie și de sentimentele lor ; ea este această conciliere a spiritului, și anume a spiritului care s-a sesizat pe sine în libertatea sa și în bogăția realității sale. (*F.*, II, 689)

[...] singură ideea absolută este f i i n ț ă, v i a ț ă nepieritoare, a d e v ă r c a r e s e ș t i e p e s i n e, și este t o t a d e v ă r u l.

Ea este unicul obiect și conținut al filozofiei. Conținînd în sine t o t c e e m o d — d e t e r m i n a t și esența constînd-u-i în reîntoarcerea la sine prin autodeterminarea sau particularizarea sa, ea îmbracă configurații diferite, iar sarcina filozofiei este aceea de a o cunoaște pe acestea. În general, natura și spiritul sînt moduri diverse de a se manifesta f i i n ț a c o n c r e t ă a i d e i i ; arta și religia sînt felurile ei deosebite de a se cuprinde pe sine și de a-și da ființă adecvată ; filozofia are împreună cu arta și religia același conținut și același scop, dar ea este modul suprem de a cuprinde ideea absolută, deoarece modul ei este cel mai înalt, este conceptul ; ea cuprinde deci în sine aceste forme ale finității reale și ideale, precum și pe acelea ale infinității și ale sfințeniei, și le înțelege înțelegîndu-se pe sine însăși. Deducerea și cunoașterea acestor forme particulare constituie însă sarcina ulterioară a științelor filozofice particulare. (*Ș.L.*, 825-826)

Ni se prezintă [...] o împreunare care există în sine între latura obiectivă — conceptul — și latura subiectivă. Existența obiectivă a acestei reuniri este statul, care constituie astfel temelia, miezul celorlalte aspecte ale

vieții poporului, al artei, al dreptului, al obiceiurilor, al religiei, al științei. Orice activitate spirituală are drept scop numai să ajungă la conștiința acestei reuniri, adică a libertății sale. Printre formele acestei reuniri cunoscute, locul de frunte îl are *religia*. [...] A doua formă a reunirii obiectivului cu subiectivul în spirit este *arta*; ea pătrunde mai adînc în realitate și în lumea simțurilor decît religia; sub înfățișarea ei cea mai demnă, ea este chemată să reprezinte — ce-i drept — nu spiritul lui Dumnezeu, ci chipul lui Dumnezeu; deci divinul și spiritualul prin excelență. Prin artă, divinul trebuie să devină intuitiv, ea înfățișîndu-l fanteziei și intuiției. Dar adevărul nu ajunge însă numai pînă la reprezentare și sentiment, așa cum se întîmplă în religie, ori pînă la intuiție, așa cum se întîmplă în artă; el pătrunde și pînă la spiritul care gîndește; pe această cale obținem a treia formă a reunirii — *filozofia*. Ea este, ca atare, expresia cea mai înaltă, cea mai liberă și cea mai înțeleaptă a acestei reuniri. (I, 50-51)

Așadar, forma determinată a unei filozofii este contemporană cu o anumită formă a popoarelor în mijlocul cărora apare această filozofie, contemporană cu constituția și forma lor de guvernare, cu morala lor, cu viața lor socială, cu dexteritățile, obișnuințele și plăcerile lor, cu încercările și lucrările lor în domeniul artei și al științei, cu religiile lor, cu destinele lor în război și cu relațiile exterioare în general, contemporană cu decadența statelor înăuntrul cărora se afirmase ca valabil acest principiu determinat și cu apariția și afirmarea de sine a unor noi forme, în care își găsește crearea și dezvoltarea sa un principiu superior. Spiritul a elaborat și a desfășurat totdeauna, în toată bogăția multilateralității lui, principiul etapei determinate a conștiinței sale de sine pe care atins-o. Acest spirit bogat al unui popor

este o organizare, un dom care posedă bolți, coridoare, galerii de coloane, săli, numeroase compartimente, toate acestea fiind produse ale unui unic întreg, ale unui unic scop. (*F.*, I, 57)

Nici o filozofie nu-și depășește epoca. (*F.*, II, 691)

...aceea ce filozofia ne prezintă a fi o operă după o noapte de veghe, ca țesătura Penelopei, trebuie în fiecare zi să fie luată de la început. (*D.*, 6)

ARTA ÎN DEZVOLTAREA SPIRITULUI

(sistematizări introductive)

„..spiritul se autopropulsează... (*I.*, 80)





Fedunel Radu Pașila

„FENOMENOLOGIA SPIRITULUI"

În *Fenomenologia spiritului* am expus evoluția conștiinței de la prima sa opoziție nemijlocită cu obiectul pînă la știința absolută. (*Ș.L.*, 30).

În formele de pînă acum ale experienței care se disting în general ca c o n ș t i i n ț ă, c o n ș t i i n ț ă - d e - s i n e, r a ț i u n e ș i s p i r i t, a apărut și r e l i g i a, ca conștiință a E s e n ț e i a b s o l u t e în genere; însă numai din p u n c t u l d e v e d e r e a l c o n ș t i i n ț e i care este conștientă de Esența absolută. În acele forme nu a apărut încă Esența absolută î n și p e n t r u e a însăși, nu a apărut conștiința-de-sine a Spiritului. (*F.S.*, 381)

Prima realitate a spiritului este conceptul religiei însăși, adică religia ca n e m i j l o c i t ă, și deci r e l i g i a n a t u r a l ă; în ea spiritul se cunoaște ca obiect al său într-o formă naturală, adică nemijlocită. A d o u a însă este în mod necesar aceea de a se cunoaște în forma n a t u r i i s u p r i m a t e, adică în forma S i n e l u i. Ea este astfel religia î n f o r m a a r t e i; căci la forma S i n e l u i se ridică configurația prin a c t i v i t a t e a p r o d u c t i v ă a conștiinței, prin care aceasta privește în obiectul ei acțiunea ei, adică Sinele. A t r e i a, în fine, suprimă uni-

lateralitatea celorlalte două; Sinele este deopotrivă un Sine n e m i j l o c i t, după cum n e m i j l o c i r e a este S i n e. Dacă în prima spiritul este în genere în forma conștiinței, într-a doua în forma conștiinței-de-sine, în a treia el este în forma unității ambelor; și întrucît el este deci reprezentat în felul în care e în și pentru sine, aceasta este r e l i g i a r e v e l a t ă. Deși spiritul atinge însă în ea c o n f i g u r a ț i a lui adevărată, configurația însăși și r e p r e z e n t a r e a sînt încă tocmai latura nedepășită de la care spiritul trebuie să treacă în c o n c e p t spre a dizolva cu totul în el forma obiectivității, în concept care include deopotrivă în sine opusul său. Atunci spiritul a sesizat conceptul lui însuși, așa cum l-am sesizat noi, și configurația lui, adică elementul existenței-lui-în-fapt, întrucît ea este conceptul, este Spiritul însuși. *(F.S.*, 387)

RELIGIA NATURALĂ

Esența luminoasă

În prima scindare nemijlocită a Spiritului absolut care se cunoaște pe sine, forma lui are acel caracter care aparține c o n ș t i i n ț e i n e m i j l o c i t e, adică certitudinii s e n s i b i l e. Spiritul se privește pe sine în forma f i i n ț e i, dar nu în forma f i i n ț e i fără spirit, umplută cu determinările contingente ale senzației, care aparțin certitudinii sensibile; ci ea este ființă umplută cu spirit. [...] Această f i i n ț ă umplută cu conceptul spiritului este deci f o r m a relației s i m p l e a spiritului față de el însuși, adică forma lipsei de formă. În virtutea acestei determinări, ea este E s e n ț a l u m i n o a s ă pură a Răsăritului, care cuprinde și umple totul, care se menține în

substanțialitatea ei fără formă. Alteritatea ei este negativul tot atît de simplu, Î n t u n e r i c u l [...]. *(F.S.*, 389-390)

Lumina pură împrăștie simplitatea ei ca o infinitate de forme și se sacrifică, așa încît singularul să-și ia subzistența din substanța sa. *(F.S.*, 390)

Planta și animalul

Spiritul conștient de sine, care din esența lipsită de formă a intrat în sine sau care și-a ridicat nemijlocirea sa la nivelul Sinelui în genere, determină simplitatea ca o pluralitate a ființei-pentru-sine și este religia p e r c e p ț i e i spirituale în care el se risipește într-o mulțime nenumărată de spirite mai slabe sau mai puternice, mai bogate sau mai sărace. Acest panteism — mai întîi subzistența l i n i ș t i t ă a acestor atomi spirituali — devine mișcarea d u ș m ă n o a s ă în ea însăși. Nevinovăția r e l i g i e i f l o r i l o r, care nu e decît o reprezentare lipsită-de-sine a Sinelui, trece în seriozitatea vieții în luptă, în vina r e l i g i e i a n i m a l e l o r, liniștea și neputința individualității contemplative trece în ființa-pentru-sine distrugătoare. *(F.S.*, 391)

Meșterul

Spiritul apare deci aici ca fiind M e ș t e r u l și acțiunea lui, prin care el se produce pe sine ca obiect, dar fără să fi înțeles gîndul lui însuși, este o muncă instinctivă, așa cum albinele își construiesc celulele lor.

Prima formă, deoarece este cea nemijlocită, are caracterul abstract al intelectului, și opera nu este încă în ea însuși umplută de spirit. Cristalele piramidelor și obe-

liscurilor, simple reuniri de linii drepte cu suprafețe plane și raportări egale ale părților în care incomensurabilitatea rotundului este eliminată, sînt lucrările acestui meșter al formei simple. [...]

Separația de la care pleacă spiritul ca meșter a *însinelui* care devine materia pe care el o prelucrează și a *ființei-pentru-sine*, care este latura conștiinței-de-sine care muncește, a devenit pentru el obiectivă în opera sa. Străduința sa ulterioară trebuie să se îndrepte către suprimarea acestei separări a sufletului și a corpului; el trebuie să îmbrace sufletul și să-i dea o formă în el însuși, pe de altă parte, să însuflețească corpul. [...]

Lăcașul înconjurător, realitatea externă, care este ridicată mai întîi numai în forma abstractă a intelectului, meșterul o lucrează deci într-o formă însuflețită. El întrebuințează în acest scop viața plantelor, care nu mai e sfîntă, ca în panteismul precedent, neputincios, ci este luată de el, care se concepe pe sine ca esența-fiind-pentru-sine, ca ceva întrebuințabil, și este redusă la un aspect exterior și la un ornament. Ea nu va fi însă utilizată într-un mod neschimbat, dar lucrătorul formei conștiente de sine elimină totodată caracterul tranzitoriu pe care existența nemijlocită a acestei vieți o are în ea și apropie formele ei organice de formele mai stricte și mai universale ale gîndirii. Forma organică, lăsată liberă, se lățește în particularitate, subjugată de partea ei de forma gîndului ridică, pe de altă parte, aceste figuri drepte și plane la o rotunjime mai însuflețită, un amestec care devine rădăcina arhitecturii libere.

Acest lăcaș, latura *elementului universal*, adică a naturii neorganice a spiritului, închide acum în ea și o formă a *singularității*, care aduce mai aproape de realitate spiritul exterior sau interior lui, mai înainte separat de existența-în-fapt, și face astfel ca opera să se acorde mai mult cu conștiința-de-sine activă. Lucrătorul

recurge mai întîi la forma *ființei-pentru-sine* în genere, la *forma animală*. Faptul că el nu mai e nemijlocit conștient de sine în viața animală, el îl probează prin aceea că se constituie, în contrast cu aceasta, ca fiind forța productivă, și se cunoaște în viața animală ca fiind opera *sa*, prin care această formă animală este în același timp suprimată și devine hieroglifa unei alte semnificații, a unei gîndiri. De aceea, această formă nu va mai fi întrebuințată singură și în întregime de către meșter, ci amestecată cu forma gîndului, cu forma umană. Însă lipsește încă operei forma și existența în care Sinele există ca Sine; îi lipsește încă de a exprima în ea însăși că include în sine o semnificație interioară, îi lipsește limbajul, elementul în care este dat Sinele însuși care o umple. De aceea opera, chiar dacă ea s-a purificat cu totul de ce e animalic și poartă în ea numai forma conștiinței-de-sine, este încă forma mută, care are nevoie de raza soarelui care răsare spre a avea un ton care, creat de lumină, nu este încă decît sunet, și nu limbaj, arată numai un Sine exterior, nu Sinele interior.

Acestui Sine exterior al formei i se opune cealaltă formă, care indică faptul că ea are un *interior* în ea însăși. Natura, care se reîntoarce în esența ei, coboară multiplicitatea ei vie, ce se singularizează și se rătăcește în propria ei mișcare, la un lăcaș neesențial, care este *acoperămîntul interiorului*; și acest interior este mai întîi încă întunericul simplu, imobilul, piatra neagră lipsită de formă.

Ambele reprezentări conțin *interioritatea* și *existența-în-fapt* — cele două momente ale spiritului; și ambele reprezentări conțin totodată ambele momente într-un raport de opoziție, conțin Sinele ca interior și ca exterior. Amîndouă trebuie unite. Sufletul statuii cu forma umană nu vine încă din interior, nu este încă limbajul, existența-în-fapt, care este interior în el însuși, și interiorul existenței-în-fapt multiforme este încă

aceea ce e lipsit de ton, ceea ce nu se deosebește încă în sine și ceea ce este încă separat de exteriorul său, căruia îi aparțin toate diferențele. Meșterul unește de aceea pe amîndouă în amestecul formei naturale și al formei conștiente-de-sine și aceste esențe ambigue, enigmatice pentru ele însele — conștientul luptînd cu inconștientul, interiorul simplu cu exteriorul multiplu figurat, obscuritatea gîndirii cu claritatea exteriorizării — explodează în limbajul unei înțelepciuni adînci, greu de înțeles.

În această operă încetează munca instinctivă, care, în contrast cu conștiința-de-sine, producea o operă lipsită de conștiință. Căci aici activitatea meșterului, care constituie conștiința-de-sine, vine față în față cu un interior tot atît de conștient de sine care își dă expresie. Meșterul s-a ridicat aici pînă la punctul unde conștiința lui se scindează, în care spiritul întîlnește spiritul. În această unitate a spiritului conștient-de-sine cu el însuși, în măsura în care el își este formă și obiect al conștiinței lui, se curăță amestecurile sale cu modalitatea inconștientă a formei naturale nemijlocite. Acest monstruos, în formă, vorbire și faptă, se dizolvă într-o formă care e spirituală a unui exterior care a intrat în sine, a unui interior care se exteriorizează în afară de el și în el însuși, care se naște pe el însuși și își menține forma sa conformă cu gîndirea, și este existența-în-fapt clară. Spiritul este a r t i s t. *(F.S.*, 392-394)

RELIGIA ARTEI

Meșterul a renunțat la munca s i n t e t i c ă, la a m e s t e c u l formelor eterogene ale gîndului și ale naturii; întrucît chipul a căpătat forma activității conștiente de sine, meșterul a devenit un muncitor spiritual. *(F.S.*, 395)

Într-o atare epocă apare arta absolută; înainte, ea este munca instinctivă care — cufundată în existența-în-fapt — iese din ea și o prelucrează, care nu-și are substanța ei în lumea liberă a ordinii etice și, de aceea, nu are o activitate spirituală liberă nici în ce privește Sinele care muncește. Mai tîrziu spiritul trece dincolo de opera artei, spre a-și cîștiga manifestarea sa cea mai înaltă, anume aceea de a fi nu numai s u b s t a n ț ă înnăscută și produsă din Sine, dar încă, în manifestarea sa ca obiect, de a fi a c e s t S i n e [...]. *(F.S.*, 396)

Opera de artă abstractă

Prima operă de artă este, ca fiind nemijlocită, opera de artă abstractă și singulară. De partea ei, ea trebuie să se îndrepte din felul ei nemijlocit și obiectiv către conștiința-de-sine, după cum, pe de altă parte, aceasta, pentru sine, se îndreaptă în cult către suprimarea diferenței pe care ea și-o dă de la început față de spiritul ei, și prin aceasta, se îndreaptă către producerea unei opere de artă care are viață în sine. *(F.S.*, 397)

[1] Primul mod în care spiritul artistic îndepărtează cel mai mult figura sa de conștiința sa activă este modul nemijlocit în care figura este p r e z e n t ă ca l u c r u în genere. [...]

[...] Figura zeului elimină [...] în ea însăși și sărăcia condițiilor naturale ale existenței animale și indică dispozițiile interioare ale vieții organice ca fiind topite în suprafața formei și neaparținînd decît acesteia. E s e n ț a zeului este însă unitatea existenței universale a naturii și a spiritului conștient de sine, care în realitatea lui pare că stă în opoziție cu aceea. În același timp, fiind mai întîi o figură i n d i v i d u a l ă, existența sa este unul din elementele naturii, după cum realitatea ei conștientă-de-

sine este un spirit popular particular *. [...] Esenţa haotică şi lupta confuză a existenţei libere a elementelor, domnia amorală a Titanilor, este învinsă şi trimisă la marginea realităţii care şi-a devenit clară, la graniţele tulburi ale lumii care s-a găsit şi s-a liniştit în Spirit. Aceşti zei vechi, în care se particularizează la început esenţa luminoasă, unindu-se cu întunericul, cerul, pămîntul, oceanul, soarele, focul orb, tifonic al pămîntului ş.a.m.d. sînt înlocuiţi prin forme care nu mai au în ele decît ecoul amintind obscur pe aceşti Titani şi care nu mai sînt fiinţe naturale, ci spirite etice, clare, ale popoarelor conştiente de ele.

[...] Ceea ce aparţine substanţei, artistul a dat-o cu totul operei lui ; lui însăşi însă, ca o individualitate determinată, nu şi-a dat în opera sa nici o realitate [...] ...spiritul, în această primă scindare a lui, dă ambelor laturi, una faţă de alta, determinarea lor abstractă de a fi „faptă" a ceva şi de a fi „lucru", şi deoarece reîntoarcerea lor în unitatea de la care au plecat nu a luat încă fiinţă.

Artistul face deci în opera lui experienţa că el nu a produs o esenţă identică lui. [...] *(F.S.*, 397-399)

[2] Opera de artă cere deci un alt element pentru existenţa ei [...]. Acest element mai înalt este limbajul, un mod de a exista care este nemijlocit existenţă conştientă-de-sine. Cînd conştiinţa-de-sine individuală este prezentă în el, ea este prezentă tot atît de nemijlocit ca o molipsire universală [...]; limbajul este sufletul existent ca suflet. [...] Imnul păstrează în el singularitatea conştiinţei-de-sine şi, preluată, această singularitate este în acelaşi timp prezentă ca universală [...].

Acest limbaj se deosebeşte de un alt limbaj al zeului, care nu e acela al conştiinţei-de-sine universale. Oracolul, atît al zeului religiilor de artă, cît şi al religiilor precedente, este primul limbaj necesar al zeului, căci conceptul zeului implică aceea că zeul este esenţa naturii, ca şi a spiritului, şi că deci el nu are numai o existenţă naturală, ci şi una spirituală. [...]

Spiritul dezvoltat mai departe, care se ridica la fiinţa-pentru-sine, domină patosul pur al substanţei, domină obiectivitatea esenţei luminoase care răsare şi cunoaşte acea simplitate a adevărului ca ceea ce este în sine, care nu are forma existenţei contingente într-un limbaj străin, ci o cunoaşte ca fiind legea sigură şi nescrisă a zeilor, care trăieşte veşnic şi despre care nimeni nu ştie cînd a apărut*. [...]

Adevărata existenţă conştientă-de-sine pe care spiritul o obţine în limbaj [...] este creaţia de artă pe care am văzut-o mai sus. Ea stă în contrast cu ce, în statuie, este lucru. Cum statuia este existenţa calmă, aceea este existenţa evanescentă ; cum în prima obiectivitatea este lăsată liberă şi este fără prezenţa imediată a propriului Sine, în aceea obiectivitatea rămîne prea închisă în Sine, ajunge prea puţin să-şi definească o formă şi, ca şi timpul, nu mai este nemijlocit aici, întrucît este. *(F.S.*, 400-402)

[3] Cultul este format de mişcarea celor două laturi, în care figura divină în mişcare în purul element senzitiv al conştiinţei-de-sine şi figura divină odihnindu-se în elementul a ce este lucru renunţă reciproc la determinările lor diferite şi în care unitatea, care este conceptul lor, ajunge la existenţă. În cult, Sinele îşi dă conştiinţa coborîrii fiinţei divine din transcendenţa ei către el, şi această esenţă, care înainte nu este decît ce e ireal şi obiectiv, obţine prin aceasta realitatea proprie a conştiinţei-de-sine.

* Atena.

* Antigona.

Acest concept al cultului este deja în sine cuprins şi dat în fluviul cîntării imnului. [...]

Practica cultului însuşi începe [...] cu pura d ă r u i r e a unei posesiuni, pe cel ce o posedă o risipeşte în aparenţă cu totul inutil pentru el, adică o lasă să se înalţe în fum. [...] Animalul care este sacrificat este s e m n u l zeului, fructele care sînt consumate sînt Ceres şi Bachus, v i i, e i î n ş i ş i. [...]

[...] pe de o parte, obiectivitatea statuii este suprimată, căci, prin această ofrandă a darurilor şi a muncii sale, cel ce a muncit dispune de zeu în favoarea lui şi priveşte Sinele său ca aparţinînd acestuia; pe de altă parte, acest act nu este munca individuală a artistului, ci această particularitate este dizolvată în universalitate. [...] În zilele de sărbătoare, poporul împodobeşte deopotrivă propriile lui case şi haine, ca şi ceremoniile lui, cu graţie şi frumuseţe. El primeşte, în acest mod, pentru darurile lui răspunsul zeului recunoscător şi mărturiile dispoziţiei sale favorabile, în care el s-a legat de zeu prin muncă, nu prin speranţă şi printr-o realizare tîrzie; ci, în mărturisirea onoarei şi prin prezentarea darurilor, el are nemijlocit satisfacţia propriei sale bogăţii şi podoabe. (*F.S.*, 402-405)

Opera de artă vie

Ceea ce s-a revelat astfel prin cult spiritului conştient-de-sine în el însuşi este Esenţa s i m p l ă, ca mişcarea ce trece, în parte, din ascunderea ei întunecată în conştiinţă, spre a fi substanţa ce hrăneşte liniştit pe aceasta, şi, pe de altă parte, mişcarea de a se pierde din nou în noaptea subpămînteană, în Sine, şi de a întîrzia deasupra numai cu un liniştit dor matern. Impulsul clar este însă esenţa luminoasă, cu multe nume, a Răsăritului, şi viaţa ei tumultuoasă, care, părăsită deopotrivă de viaţa ei abstractă,

s-a încorporat mai întîi în existenţa obiectivă a fructului *, care, dîndu-se apoi conştiinţei-de-sine, ajunge în el la realitatea sa proprie **, care rătăceşte acum ca o ceată de femei exaltate *** — delirul nestăpînit al naturii în formă conştientă de sine.

Nu s-a trădat însă conştiinţei decît Spiritul absolut, care este această esenţă simplă şi care nu este ca fiind spiritul în el însuşi, adică este doar spiritul n e m i j l o c i t, spiritul naturii. Viaţa sa conştientă-de-sine este deci numai misterul pîinii şi al vinului, al lui Ceres şi Bachus, nu al celorlalţi zei, al zeilor superiori [...] .

Această beţie nestabilă a zeului trebuie să se liniştească ca o b i e c t, şi entuziasmul, care nu atingea conştiinţa, să producă o operă care, ca şi statuia pentru entuziasmul artistului, să-i apară drept o operă tot atît de desăvîrşită, dar nu ca un Sine lipsit de viaţă, ci ca un Sine v i u. [...] Omul se pune deci pe el însuşi în locul statuii, ca figură elaborată şi prelucrată pentru o m i ş c a r e perfect liberă, aşa după cum statuia era l i n i ş t e a perfect liberă. Dacă fiecare individ ştie să se înfăţişeze cel puţin ca purtător de faclă, unul dintre ei se relevă şi este mişcarea căpătînd formă, elaborarea desăvîrşită şi forma fluidă a tuturor membrilor, o operă de artă însufleţită, vie, care înmănunchează vigoarea cu frumuseţea sa şi căreia îi este dată ca premiu pentru forţa şi vigoarea sa podoaba prin care statuia era onorată şi onoarea de a fi, în mijlocul poporului său, în locul zeului de piatră, cea mai înaltă manifestare corporală a esenţei lor.

[...] Luptătorul frumos este anume onoarea şi gloria poporului său particular, dar el este o individualitate corporală în care au dispărut bogăţia de amănunte, seriozitatea semnificaţiei şi caracterul interior al spiritului pe care

* Misterele Demetrei.
** Bachus, Dionisos.
*** Menadele.

îl au viaţa particulară, dorinţele, nevoile şi moravurile poporului său. În această exteriorizare către plina corporalitate, spiritul a părăsit impresiile particulare şi ecourile naturii pe care el le închidea în sine ca spirit real al poporului. În acest spirit, poporul său nu îşi mai este deci conştient de caracterul său particular, ci mai degrabă de faptul de a-l fi părăsit şi de universalitatea existenţei sale umane. (*F.S.*, 406-408)

Opera de artă spirituală

Spiritele popoarelor, care devin conştiente de figura esenţei lor într-un animal particular, se unesc într-un singur spirit; astfel, spiritele particulare, frumoase, ale popoarelor, se unesc într-un singur panteon, al cărui element şi lăcaş este limbajul. (*F.S.*, 408)

[1] Adunarea spiritelor poporului constituie acum un cerc de figuri care cuprinde acum întreaga natură, ca şi întreaga lume etică. [...]

Aceeaşi universalitate, care revine acestui conţinut, are în mod necesar şi forma conştiinţei în care acest conţinut apare. El nu mai este acţiunea reală a cultului, ci o acţiune care nu mai este ridicată în concept, ci numai la început în r e p r e z e n t a r e, adică este ridicată în legătura sintetică a fiinţei-în-fapt conştiente-de-sine şi a celei exterioare. Elementul în care există aceste reprezentări, l i m b a j u l, este primul limbaj. E p o s u l ca atare, care conţine conţinutul universal, cel puţin ca t o t a l i t a t e a lumii, dacă nu ca u n i v e r s a l i t a t e a g î n d u l u i. R a p s o d u l este individul singular şi real prin care, ca subiect al acestei lumi, această lume este creată şi purtată.

[...] În acest Epos se î n f ă ţ i ş e a z ă deci în genere pentru conştiinţă ceea ce în cult se înfăptuieşte î n s i n e, raportul dintre divin şi uman. Conţinutul este un a c t al Esenţei conştiente-de-sine. A c ţ i u n e a distruge liniştea substanţei şi incită Esenţa, prin care simplitatea ei este împărţită şi este deschisă în lumea variată a forţelor naturale şi etice. [...] Puterile universale [zeii] au chipul individualităţii şi au de aceea în ele principiul acţiunii. Acţionarea lor apare deci ca o acţiune tot atît de liberă şi, plecînd cu totul de la ei, ca şi aceea a oamenilor. [...]

[...] Zeii sînt indivizii eterni, frumoşi, care, odihnindu-se în propria lor existenţă, sînt sustraşi temporalităţii şi forţei străine. Ei sînt însă în acelaşi timp elemente d e t e r m i n a t e, zei p a r t i c u l a r i, care se comportă deci faţă de alţii. Dar relaţia faţă de alţii, care prin opoziţia ei este un conflict cu ei, este o comică uitare de sine a naturii lor veşnice. [...]

Conţinutul lumii reprezentării îşi joacă în t e r m e n u l m e d i u mişcarea sa, adunat în jurul individualităţii unui erou, care, în forţa şi frumuseţea lui, simte însă că viaţa lui e ruptă şi deplînge moartea timpurie pe care o prevede. Căci s i n g u l a r i t a t e a f e r m s t a b i l i t ă ş i r e a l ă î n e a î n s ă ş i este izolată şi exclusă în extremitate şi scindată în momentele ei, care nu s-au găsit încă unul pe altul şi nu s-au unit. Un element singular, irealul a b s t r a c t, este Necesitatea, care nu participă la viaţa termenului mediu, tot atît de puţin ca şi termenul celălalt, individul real, rapsodul, care se ţine în afară de ea şi care dispare în prezentarea ei. Ambii extremi trebuie să se apropie de conţinut; unul, Necesitatea, trebuie să se umple de conţinut, celălalt, limbajul rapsodului, trebuie să participe la el; şi conţinutul, părăsit înaintea lui însuşi, trebuie să obţină în el certitudinea şi determinarea solidă a negativului. (*F.S.*, 409-412)

[2] Acest limbaj mai înalt, t r a g e d i a, strînge deci mai aproape risipirea momentelor lumii esenţiale şi a celei ce acţionează; s u b s t a n ţ a divinului se separă,

potrivit naturii conceptului, în figurile ei, și mișcarea ei este și ea conformă conceptului. În ce privește forma, limbajul încetează, prin aceea că el intră în conținut, să fie narativ, după cum conținutul încetează de a fi un conținut reprezentat. Eroul este el însuși cel care vorbește, și spectacolul arată auditoriului, care e în același timp spectator, oameni conștienți de ei, care își cunosc dreptatea și scopul lor, puterea și voința determinației lor și știu să o spună. Ei sînt artiști, care nu exprimă — cum face limbajul ce însoțește fapta banală în viața reală — în mod inconștient, natural și naiv, exteriorul hotărîrii lor și începutul acțiunii, ci exteriorizează esența interioară, probează dreptatea faptei lor și afirmă chibzuit și definesc în mod determinat patosul căruia ei aparțin, liber de circumstanțe întîmplătoare și de particularitățile personalităților, în individualitatea lor universală. Existența acestor caractere o constituie, în sfîrșit, oameni reali, care personifică eroii pe care îi prezintă și îi prezintă într-un limbaj real, propriu, nu într-un limbaj narativ. Pe cît de esențial este pentru statuie să fie făcută de mîini omenești, tot atît de esențial este pentru actor masca lui — nu ca o condiție exterioară, de care considerația artistică ar trebui să facă abstracție — sau, în măsura în care trebuie oricum făcut abstracție de ea, prin aceasta se spune tocmai că arta nu conține încă în ea Sinele adevărat, propriu. (*F.S.*, 412-413)

Terenul general pe care se prezintă aceste figuri create din concept este conștiința primului limbaj reprezentativ și al conținutului său disociat, lipsit de sine. Este în genere poporul obișnuit, a cărui înțelepciune ajunge la limbaj în corul celor maturi; în lipsa de putere a acestui cor, poporul își are reprezentantul său, fiindcă el însuși nu formează decît materialul pozitiv și

pasiv al individualității guvernării, care i se opune. [...] În frica față de puterile superioare, care sînt brațele nemijlocite ale substanței, în frica față de lupta acestora între ele și față de sinele simplu al Necesității care le zdrobește, pe ele, ca și pe muritorii care sînt legați de ele, în compătimirea față de aceștia, pe care el îi știe totodată drept ce e același cu el, pentru cor nu există decît spaima inactivă a acestei mișcări, regretul deopotrivă de neajutorat și, în sfîrșit, liniștea goală a resemnării față de necesitate — necesitate a cărei operă nu este socotită ca fiind acțiunea necesară a caracterului, nici ca acțiunea Esenței absolute în ea însăși.

Pe planul acestei conștiințe spectatoare, ca pe terenul indiferent al reprezentării, spiritul nu apare în multiplicitatea sa risipită, ci în scindarea simplă a conceptului. Substanța lui se arată deci ruptă în cele două puteri extreme ale ei. Aceste esențe elementare, universale, sînt totodată individualități conștiente-de-sine, eroi, care își situează conștiința lor în una din aceste puteri, care au în ea determinația caracterului și formează activitatea efectivă și realitatea acestor puteri. Această individualizare universală coboară încă, cum a fost amintit, pînă la realitatea nemijlocită a esenței proprii și se prezintă unui grup de spectatori care are, în cor, imaginea lor și contrapartea lor, adică reprezentarea, care se exprimă, a lor proprie.

[...] Cînd deci substanța etică s-a scindat, prin conceptul ei, în ce privește conținutul, în cele două puteri care au fost determinate ca fiind dreptul divin și uman [...], în același fel cercul zeilor, înainte multiform și ezitînd în determinările lui, se restrînge la aceste puteri, care, prin această determinare, sînt aduse mai aproape de propria individualitate. Căci împrăștierea anterioară a întregului * în forțe multiple și abstracte, care apar ca

* În epos.

substanțializate, este d i z o l v a r e a s u b i e c t u l u i care le concepe numai c a m o m e n t e în sinele său, iar individualitatea este, în consecință, numai forma superficială a acestor esențe. Invers, o deosebire mai adîncită a c a r a c t e r e l o r decît cea numită trebuie socotită ca personalitate contingentă și exterioară în sine. (*F.S.*, 413-414)

În același timp, esența se împarte după f o r m a ei, adică după c u n o a ș t e r e. [...] Realitatea prezentă este deci o alta î n s i n e și alta pentru conștiință ; dreptul superior și inferior obțin în acest raport semnificația puterii care cunoaște și se revelează conștiinței, și pe a puterii care se ascunde și pîndește în umbră. Una este l a t u r a l u m i n i i, zeul oracolului, care, izvorît din momentul său natural din soarele care luminează totul, știe și revelează totul : F e b u s și Z e u s, care este tatăl lui. Dar poruncile acestui zeu care spune adevărul și proclamările lui a ceea ce e s t e sînt mai degrabă înșelătoare. Căci această cunoaștere este, în conceptul ei, nemijlocit necunoaștere, fiindcă c o n ș t i i n ț a este în ea însăși, în acțiune, această opoziție. Acel ce a putut să rezolve enigma sfinxului * și acel ce s-a încrezut copilărește ** sînt de aceea, prin ceea ce zeul le revelează, trimiși la pieire. Această preoteasă, prin care vorbește zeul frumos ***, nu este întru nimic diferită de duplicitele surori ale soartei ****, care prin promisiunile lor, împing la crimă și care, prin dubla-față a ceea ce ele dau ca fiind certitudine, înșală pe cel care s-a sprijinit pe sensul revelat. În schimb, conștiința care este mai curată decît aceasta din urmă, care crede în vrăjitoare, și mai chibzuită și mai solidă decît prima care se încrede preotesei și zeului frumos, ezită de a se răzbuna în fața revelației făcute de în-

* Edip.
** Oreste.
*** În oracolul delfic.
**** Macbeth.

suși spiritul tatălui despre crima care l-a omorît * și instituie încă alte probe, din motivul că acel spirit care dă revelația ar putea fi și acela al dracului. (*F.S.*, 414-415)

Conștiința a descoperit această opoziție prin intermediul acțiunii ; acționînd în conformitate cu cunoașterea revelată, ea face experiența înșelării acesteia... [...] Furia preotesei, figura inumană a vrăjitoarelor, vocea pomului, a păsării, a visului etc. nu sînt modurile în care apare adevărul, ci semne prevestitoare ale înșelării, ale irereflecției, ale singurătății și contingenței cunoașterii. Sau — ceea ce este același lucru — puterea opusă, pe care conștiința a rănit-o, este prezentă ca lege expresă și ca drept valabil, ca lege a familiei sau ca lege a statului ; conțiința urma, din contra, cunoașterea ei proprie și își ascundea singură ce era revelat. Însă adevărul puterilor ce apar opuse una alteia, al conținutului și al conștiinței, este rezultatul final ; că ambele au același drept și, de aceea în opoziția lor pe care o produce acțiunea sînt amîndouă egal de nedrepte. Mișcarea acțiunii probează unitatea lor în declinul reciproc al ambelor puteri și al caracterelor conștiente de ele. Împăcarea contradicției cu sine este L e t h e-ul l u m i i d e j o s, în moarte, sau L e t h e-ul l u m i i d e s u s, ca absolvire nu de vină, căci pe aceasta conștiința nu o poate nega, deoarece ea a acționat, ci de crimă și de liniștea ispășitoare a acesteia. Amîndouă sînt u i t a r e a, dispariția realității și a acțiunii puterilor substanței, a individualităților acestora și a puterilor gîndului abstract al binelui și al răului, căci nici una pentru sine nu este esența ; că această esență este odihna întregului, în el însuși, unitatea nemișcată a Destinului, existența liniștită și, prin aceasta, neactivitatea și nevitalitatea familiei și a guvernării și egala onoare și, de asemenea, ne-

* Hamlet.

realitate indiferentă a lui Apollo și a Eriniei și reîntoarcerea însuflețirii și activității lor în simplul Zeus.

Acest destin desăvîrșește depopularea cerului, al amestecului negîndit al individualității și al Esenței, un amestec prin care acțiunea Esenței apare ca o acțiune inconsecventă, întîmplătoare, nedemnă de ea; căci, aparținînd numai superficial Esenței, individualitatea este neesențială. Respingerea unor atare reprezentări lipsite de esență, care a fost cerută de filozofii antichității, începe deci chiar în tragedie în genere, prin faptul că diviziunea substanței este controlată de concept, că individualitatea este astfel individualitate esențială și că determinările sînt caractere absolute. Conștiința-de-sine, reprezentată în tragedie, cunoaște și recunoaște de aceea numai o singură putere supremă, Zeus, și pe acest Zeus numai ca putere a statului sau a clanului și, în poziția ce aparține cunoașterii, numai ca tatăl cunoașterii, căpătînd figură a particularului, încă și ca Zeus al jurămîntului și al Eriniei, al universalului, al interiorului sălășluind în ce este ascuns. (*F.S.*, 416-417)

[3] Comedia [...] Pretenția universalității universale este trădată în Sine; el se arată prins într-o realitate și lasă să cadă masca tocmai atunci cînd el vrea să fie ceva drept. Sinele, apărînd aici în semnificația sa ca ceva real, se joacă cu masca pe care o pune cîteodată spre a fi propriul său personaj, dar, din această aparență, el se prezintă în curînd iarăși deopotrivă în propria lui nuditate și în modul lui comun, care îl arată a nu fi diferit de Sinele său propriu, al actorului, ca și de acela al spectatorului. (*F.S.*, 418)

Această dizolvare universală a esențialității, care a căpătat în genere formă în individualitatea ei, devine, în conținutul ei, mai serioasă și, prin aceasta, mai îndrăzneață și amară, pe măsură ce conținutul posedă semnificația sa mai serioasă și mai necesară. [...] În măsura în care această semnificație cuprinde acum esența etică, ea este, pe de o parte, poporul în cele două aspecte ale sale, statul, adică demosul propriu-zis, și individualitatea familiei; pe de altă parte, însă, cunoașterea pură, conștientă-de-sine, adică gîndirea rațională a universului. (*F.S.*, 419)

Gîndirea rațională liberează esența divină de aspectul ei contingent, și — opusă înțelepciunii lipsite de concept a corului, care afirmă tot felul de maxime morale și lasă să valoreze o mulțime de legi și de concepte ale datoriei și dreptului — ea le ridică la ideile simple ale Frumosului și Binelui. [...] Gîndurile pure ale Frumosului și Binelui arată astfel spectacolul comic: de a deveni goale prin eliberarea de opinie, care conține atît determinația lor ca conținut, cît și determinația lor absolută, conține susținerea fermă a conștiinței, și tocmai prin aceasta de a deveni jocul și capriciul opiniei și al individualității întîmplătoare. (*F.S.*, 419-420)

Sinele individual este forța negativă prin care și în care zeii, ca și momentele lor [...] dispar; totodată, Sinele individual nu este golul dispariției, ci se menține în această nimicnicie însăși, este la sine și este singura și unica realitate. Religia artei s-a împlinit în el și s-a întors în cerc în sine. Prin faptul că conștiința individuală este aceea care, în certitudinea ei însăși, se manifestă ca această putere absolută, aceasta a pierdut forma a ceva reprezentat, a ceva separat în genere de conștiință și străin acesteia, așa cum erau statuia și tot astfel corporalitatea frumoasă sau conținutul eposului și puterile și personajele tragediei, iar unitatea nu este unitatea inconștientă a cultului și a misterelor, ci Sinele propriu al actorului coincide cu persoana lui, tot așa

cum spectatorul este în ceea ce i se reprezintă cu totul la el acasă și se vede jucînd el însuși. Ceea ce intuiește această conștiință-de-sine este că ceea ce, în opoziție cu ea, ia forma esențialității, se dizolvă mai degrabă în ea, în gîndirea sa, în existența sa și în acțiunea sa și este lăsată la dispoziția ei. Este reîntoarcerea a tot ce e universal în certitudinea de sine, care, prin aceasta, este perfecta lipsă de frică și de esențialitate față de tot ce e străin și este o bună sănătate și o destindere a conștiinței, așa cum nu se găsește o alta în afară de această comedie. (*F.S.*, 420)

RELIGIA REVELATĂ

Prin religia artei, spiritul a trecut din forma s u b s t a n ț e i în aceea a s u b i e c t u l u i, căci arta își p r o d u c e figura ei și pune deci în ea a c ț i u n e a, adică c o n ș t i i n ț a - d e - s i n e care dispare numai în substanța care înfioară și, în încredere, nu se înțelege pe ea însăși. Această devenire umană a Esenței divine pleacă de la statuie, care nu are în ea decît chipul exterior al Sinelui, însă interiorul, activitatea ei, cade în afara ei; în cult însă, ambele laturi au devenit una; în rezultatul religiei artei, această unitate a trecut în același timp și ea în împlinirea ei în extremul Sinelui; în spirit, care este perfect cert de el în singularitatea conștiinței, orice esențialitate a căzut. Propoziția care exprimă această superficialitate sună astfel: S i n e l e e s t e e s e n ț a a b s o l u t ă; esența, care era substanță și în care Sinele era accidentalitate, a decăzut ca predicat, și în această c o n ș t i i n ț ă - d e - s i n e căruia nu-i apare nimic în forma esenței, spiritul și-a pierdut c o n ș t i i n ț a l u i. (*F.S.*, 420-421)

„FILOZOFIA SPIRITULUI"

Cunoașterea spiritului este cea mai concretă, de aceea cea mai înaltă și mai grea. (*E./S.*, 5)

C o n c e p t u l spiritului își are r e a l i t a t e a sa în spirit. Pentru ca aceasta să se găsească în identitate cu conceptul, să fie c u n o a ș t e r e a Ideii absolute, se cere în mod necesar ca inteligența, liberă î n s i n e, să fie în realitatea ei liberată către conceptul ei, pentru a fi î n t r u c h i p a r e a *(Gestalt)* demnă a acestuia. Spiritul subiectiv și cel obiectiv trebuie privite ca fiind drumul pe care se desăvîrșește latura aceasta a r e a l i t ă ț i i sau a existenței. (*E./S.*, 377)

ARTA

Forma *(die Gestalt)* pe care o ia această cunoaștere este, ca n e m i j l o c i t ă — (momentul finității artei) —, pe de o parte a descompunerii: într-o operă avînd existență comună exterioară, subiectul care produce această operă și cel care o contemplă și o revelă; pe de altă parte, ea este i n t u i ț i a și reprezentarea concretă a spiritului,

absolut în sine, ca ideal, ca figurație concretă născută din spiritul subiectiv, în care nemijlocirea naturală este numai semn al Ideii, fiind transfigurată în așa fel de spiritul care o închipuiește ca expresie a acesteia, încît figura nu mai înfățișează într-însa nimic altceva decît Ideea; forma *(Gestalt)* frumuseții (*E./S.*, 379).

Exterioritatea sensibilă, în frumos, forma nemijlocirii ca atare, este totodată determinație a conținutului însuși, și zeul, odată cu determinarea lui spirituală, are în el totodată și determinarea unui element natural, adică a unei existențe faptice. El conține așa-numita unitate a naturii și a spiritului — adică unitatea imediată, forma intuiției; deci nu unitatea spirituală, în care naturalul ar fi pus numai ca ceva ideal, ca ceva suspendat, și în care conținutul spiritual s-ar afla raportat numai la sine însuși; nu spiritul absolut este cel ce intervine în această conștiință. (*E./S.*, 379)

Arta are nevoie, pentru intuițiile ce urmează să fie produse de ea, nu numai de un material dat din afară, în care se cuprind de asemenea imaginile și reprezentările subiective, ci, pentru expresia conținutului ei spiritual, ea are nevoie și de formele date ale naturii, potrivit semnificației lor, pe care arta trebuie să o presimtă și să o aibă vie în sine [...] . Dintre plăsmuirile artei, aceea a omului este cea mai înaltă și cea mai veridică, deoarece numai într-însa spiritul își poate avea corporeitatea sa și poate dobîndi prin urmare expresie intuitivă.

În felul acesta își găsește soluția principiul imitației naturii în artă, imitație asupra căreia nu este posibil să se ajungă la acord cu poziția contrară, tot atît de abstractă — atîta vreme cît naturalul este luat numai în exterioritatea lui, și nu ca formă a naturii semnificînd spiritul, ca formă caracteristică, plină de sens. (*E./S.*, 379-380)

Spiritul absolut nu poate fi desfășurat în singularitatea unei asemenea plăsmuiri; de aceea spiritul artei este un spirit mărginit, al unui popor, iar universalitatea ființînd-în-sine a sa se destramă, cînd se trece la determinarea mai departe a bogăției sale, într-o puzderie nedeterminată de zeități. Datorită limitării esențiale a conținutului, frumusețea în genere devine doar impregnarea intuiției sau a imaginii, cu elementul spiritual, ceva formal; astfel încît conținutul gîndului, adică reprezentarea, ca și materialul pe care el îl folosește ca să se întruchipeze, poate fi de felul cel mai diferit, ba chiar cel mai neesențial, și totuși opera să fie frumoasă — o operă de artă. (*E./S.*, 380)

Unilateralitatea nemijlocirii în ideal, implică [...] unilateralitatea opusă, că idealul este ceva făurit de artist. Subiectul este factorul formal al activității, și opera de artă nu este expresia zeului decît atunci cînd nu se află într-însa nici un semn de particularitate subiectivă, ci cînd cuprinsul spiritului sălășluind înăuntrul ei a ajuns la concepțiune și la naștere, fără amestec străin, și nepătat de caracterul accidental al acestei particularități. Dar întrucît libertatea merge numai pînă la gîndire, activitatea încărcată cu acest conținut interior, inspirația artistului, este în acesta ca o forță străină de el, ca o patimă lipsită de libertate; producerea are în ea însăși forma unei nemijlociri naturale, ea revine geniului, ca fiind acest subiect particular, și este totodată o muncă folosind inteligență tehnică și dexterități mecanice, exterioare. De aceea opera de artă este în aceeași măsură o operă a liberului arbitru, și artistul este meșterul făuritor al zeului. (*E./S.*, 380-381)

În acea împlinire, împăcarea apare astfel ca început, ca fiind înfăptuită nemijlocit în conștiința-de-sine subiec-

tivă, care e astfel sigură de sine și senină, lipsită de adîncimea și de conștiința opoziției sale față de esența fiind-în-și-pentru-sine. Dincolo de desăvîrșirea f r u m u s e ț i i realizată prin această armonie, în arta c l a s i c ă, se află arta s u b l i m u l u i — a r t a s i m b o l i c ă, în care figurarea adecvată Ideii nu este încă găsită, în care, dimpotrivă, gîndul este înfățișat ca depășind figurația și luptîndu-se cu ea, ca o comportare negativă față de figură, în care totodată el se străduiește să se întruchipeze. Semnificația, conținutul arată chiar prin aceasta că nu a ajuns încă la forma infinită, că n-a ajuns încă să fie cunoscută și să se cunoască pe sine, ca spirit liber. Conținutul este numai zeul abstract al gîndirii pure, adică o năzuință către zeu, năzuință care se zbate fără odihnă și fără să-și găsească pacea, de la o figurare la alta, căci nu își poate atinge ținta. (*E./S.*, 381)

Celălalt fel de nepotrivire însă, între Idee și figurare, constă în aceea că forma infinită, subiectivitatea, nu este ca în celălalt extrem doar personalitate superficială, ci ceea ce este mai interior, iar zeul este cunoscut nu ca fiind doar în căutarea figurației sale, sau ca satisfăcut într-o figurație exterioară, ci ca găsindu-se pe sine numai în sine, dîndu-și așadar numai în spirit figurația sa adecvată. Arta — r o m a n t i c ă — renunță deci să înfățișeze zeul ca atare, în figurația exterioară și prin mijlocirea frumuseții ; ea înfățișează zeul numai binevoind să coboare în apariția exterioară, iar divinul, ca sentiment al interiorității spirituale în exterioritate, căreia îi este de aceea îngăduit aici să apară ca accidentală fată de semnificația ei. (*E./S.*, 382)

Cu privire la legătura strînsă a artei cu religiile, trebuie să observăm mai precis că artele f r u m o a s e pot aparține numai acelor religii în care principiul îl constituie s p i r i t u a l i t a t e a c o n c r e t ă, ajunsă a fi liberă în sine, dar încă nu absolută. În religiile în care Ideea nu s-a revelat încă în determinația ei liberă, și nu este cunoscută ca atare, se ivește desigur nevoia artei, spre a aduce la cunoștință, în intuiție și fantezie, reprezentarea e s e n ț e i — ba arta este chiar singurul organ în care conținutul abstract, lipsit în sine de claritate, amestec confuz de elemente naturale și spirituale, poate năzui să se aducă la conștiință. Dar arta aceasta este plină de lipsuri ; întrucît ea are un conținut atît de defectuos, și forma ei este imperfectă ; căci conținutul este defectuos prin aceea că el nu are imanentă, în el însuși, forma. Prezentarea artistică păstrează o latură lipsită de gust și de spirit, — întrucît interiorul însuși este atins încă de lipsă a spiritului și deci nu are puterea de a pătrunde liber materialul exterior, pentru a-l ridica la semnificație și figurare. Arta f r u m o a s ă, dimpotrivă, are drept condiție conștiința-de-sine a spiritului liber — așadar conștiința subordonării sensibilului și naturalului pur, față de spirit ; ea face din sensibil și din natural cu totul numai o expresie a spiritului ; forma internă, singură, se exteriorizează doar pe sine însăși. De aceasta se leagă, mai departe, considerația mai înaltă că apariția artei este semnul apusului unei religii legate încă de exterioritatea sensibilă. Totodată, părînd a da religiei suprema ei transfigurare, expresie și strălucire, arta a ridicat-o deasupra mărginirii sale. În zeitatea sublimă, a cărei expresie opera de artă a atins-o, geniul artistului și al spectatorilor se găsește, cu propriul său sens și propria sa simțire, la sine, împăcat și liberat ; intuiția și conștiința spiritului liber este astfel acordată omului și atinsă de el. Arta frumoasă a realizat, de partea ei, ceea ce a realizat filozofia — purificarea spiritului de servitute. Religia aceea în care se ivește mai întîi nevoia artei are, tocmai de aceea, în principiul ei un „dincolo" lipsit de gînd, de ordin sensibil ; icoanele venerate cu p i e t a t e sînt chipuri de idoli, lip-

site de frumuseţe, talismane făcătoare de minuni ce se raportă la un „dincolo", la o obiectivitate lipsită de duh, şi osemintele fac acelaşi serviciu, sau chiar unul mai bun decît aceste icoane. Dar arta frumoasă este numai o treaptă în liberare, nu însă şi liberarea supremă. Obiectivitatea adevărată, care se află numai în elementul g î n d u l u i, element în care singur spiritul pur este pentru spirit, în care liberarea se găseşte în acelaşi timp cu veneraţia, lipseşte şi din frumosul sensibil al operei de artă, cu atît mai mult din acea sensibilitate exterioară, lipsită de frumuseţe. (*E./S.*, 383)

Arta frumoasă (ca şi religia proprie acesteia) îşi are viitorul ei în religia adevărată. Cuprinsul mărginit al Ideii se transformă în-şi-pentru sine în universalitatea identică cu forma infinită, [...] devine r e v e l a ţ i a ; astfel încît conţinutul Ideii are ca principiu determinarea inteligenţei libere şi este ca s p i r i t p e n t r u s p i r i t, ca spirit absolut. (*E./S.*, 384)

RELIGIA REVELATĂ [...]

FILOZOFIA

Ştiinţa aceasta este unitatea artei şi a religiei, prin aceea că modul intuitiv, exterior după formă, al artei, producerea ei subiectivă şi spargerea conţinutului substanţial în mulţimea figuraţiilor independente este, în t o t a l i t a t e a religiei — ca separare, desfăşurată în reprezentare, şi mijlocire a momentelor desfăşurate — nu numai legat într-un întreg, ci şi reunit în i n t u i ţ i a spirituală simplă şi apoi înălţat la g î n d i r e a c o n ş t i e n t ă d e s i n e. Cunoaşterea aceasta este astfel c o n c e p t u l artei şi al religiei, recunoscut pe calea gîndirii, concept

în care diversitatea din sînul conţinutului este recunoscută drept necesară şi acest conţinut necesar este recunoscut ca liber. (*E./S.*, 389)

Filozofia se determină prin urmare drept o cunoaştere a necesităţii c o n ţ i n u t u l u i reprezentării absolute, precum şi a necesităţii ambelor f o r m e, p e d e o p a r t e a intuiţiei imediate şi a p o e z i e i sale, ca şi a reprezentării ca p r e s u p o z i ţ i e, a r e v e l a ţ i e i obiective şi exterioare [...]. Cunoaşterea aceasta este deci r e c u n o a ş t e r e a acestui conţinut şi a formei sale şi l i b e r a r e a de unilateralitatea formelor, înălţarea acestora în forma absolută [...] (*E./S.*, 390)

Conceptul acesta al filozofiei este ideea c e s e g î n d e ş t e p e s i n e, adevărul care ştie *(die wissende Wahrheit)* [...]. (*E.S.*, 402)

„ESTETICA"

INTRODUCERE

...ceea ce vrem noi să examinăm este arta l i b e r ă atît în ce privește scopul, cît și mijloacele ei. [...]

Abia în această libertate a sa arta este adevărată artă ; ea își rezolvă numai atunci sarcina ei c e a m a i î n a l t ă cînd s-a situat pe sine în sfera care-i este comună cu religia și filozofia și cînd ea nu e decît un mod de a înfățișa înaintea conștiinței și de a exprima d i v i n u l, de a exprima cele mai profunde interese ale omului, cele mai cuprinzătoare adevăruri ale spiritului. În operele de artă și-au depozitat popoarele reprezentările și intuițiile lor interioare cele mai bogate în conținut valoros, iar cheia pentru înțelegerea înțelepciunii și a religiei o dau adesea artele frumoase, și la unele popoare exclusiv ele. Această menire arta o are comună cu religia și filozofia, dar într-un mod ce-i este propriu, anume ea reprezintă în chip sensibil și ceea ce este mai înalt, apropiindu-l astfel de felul în care apare natura, de simțuri și de percepție. G î n d i r e a pătrunde în profunzimea unei l u m i s u p r a s e n s i b i l e și o opune mai întîi ca pe un d i n c o l o conștiinței nemijlocite și senzației prezente ; este libertatea cunoașterii prin gîndire care se eliberează pe sine de acest d i n c o a c e numită realitate și mod finit de a fi. Dar această r u p t u r ă în care se angajează spiritul el știe în același timp s-o și vindece ; spiritul creează din sine însuși operele artelor frumoase ca primi intermediari conciliatori între ceea ce este pur exterior, sensibil, trecător și cugetarea pură, între natură, realitate mărginită, și infinita libertate a gîndirii conceptuale. (*E.*, I. 13-14)

...frumosul își are izvorul vieții sale în a p a r e n ț ă. [...]

[...] Dar a p a r e n ț a însăși ține în chip esențial de e s e n ț ă ; adevărul n-ar fi dacă el n-ar părea și apărea, dacă el n-ar fi p e n t r u cineva, p e n t r u sine însuși, cît și pentru spirit în general. [...] Căci cu adevărat real este numai ceea ce există în sine și pentru sine, ceea ce e substanțial în natură și în spirit, ceea ce neîndoielnic își conferă sieși prezență și existență concretă, dar rămîne în cuprinsul acestei existențe ceea ce e în sine și pentru sine, și numai în chipul acesta este cu adevărat real. Ceea ce arta scoate în evidență și face să apară este tocmai acțiunea determinată a acestor puteri universale. Și în lumea interioară și exterioară obișnuită apare, desigur, esențialitatea, dar în forma unui haos de accidentalități, schilodită de către modul-nemijlocit al sensibilului și de către ceea ce au arbitrar stările, întîmplările, caracterele etc. Arta înlătură aparența și înșelăciunea acestei lumi rele și trecătoare din conținutul valoros și veridic al fenomenelor, dîndu-le acestora o realitate superioară, născută din spirit. Prin urmare, cu totul departe de a fi simple aparențe, trebuie să atribuim fenomenelor artei o realitate superioară și o existență mai adevărată decît realității obișnuite.

Tot atît de puțin trebuie considerate plăsmuirile artei ca aparență înșelătoare, comparîndu-le cu expunerile mai veridice ale istoriografiei. Deoarece nici istoriografia nu are ca element al descrierilor sale existența nemijlocită, ci răsfrîngerea spirituală a acesteia, dar conținutul ei rămîne împovărat cu întreaga accidentalitate a realității obișnuite și cu ale ei întîmplări, complicații și individualități, în timp ce opera de artă ne pune în față puterile veșnice

care acționează în chip determinant în istorie, făcînd abstracție de tot acest accesoriu al nemijlocitului prezent sensibil și de aparențele lui lipsite de consistență.

Dacă însă modul de apariție a formelor artistice este numit amăgire în comparație cu gîndirea filozofică, cu principiile religioase și morale, fără îndoială că forma de apariție pe care un conținut oarecare o primește în domeniul gîndirii este realitatea cea mai veritabilă; totuși, comparată cu aparența nemijlocitei existențe sensibile și cu aceea a istoriografiei, aparența artei are avantajul că ea anunță prin ea însăși ceva spiritual și trimite de la sine la acest ce spiritual, care trebuie să ajungă prin ea să fie reprezentat, în timp ce, dimpotrivă, fenomenul nemijlocit nu se înfățișează pe sine însuși ca iluzoriu, ci, din contra, se prezintă ca ceea ce e real și adevărat, cu toate că, la el, ceea ce e adevărat este pătat de sensibilul nemijlocit și ascuns de acesta. Scoarța tare a naturii și a lumii obișnuite face ca spiritul să pătrundă cu mai mare greutate pînă la idee decît fac acest lucru operele artei.

Acum însă, dacă, pe de o parte, noi acordăm artei această înaltă poziție, sîntem nevoiți, pe de altă parte, să notăm totodată că arta nu e totuși nici după conținut, nici după formă modul cel mai înalt și absolut de a aduce la conștiința spiritului adevăratele lui interese. Căci tocmai din cauza formei sale este limitată și arta la un conținut determinat. Numai o anumită sferă și treaptă a adevărului poate fi prezentată în elementul operei de artă; trebuie să țină de determinația proprie a acestui adevăr particularitatea de a se traduce în elemente sensibile și de a-și putea fi șieși adecvat în acestea spre a fi un conținut autentic pentru artă, cum e cazul, de exemplu, la zeii elini. Dimpotrivă, există apoi o formă de cuprindere mai adîncă a adevărului, în care acesta nu mai e atît de înrudit și prietenos cu sensibilul pentru a putea fi primit și exprimat în mod adecvat de acest material. În această categorie intră concepția creștină a adevărului și înainte de toate

spiritul lumii noastre de azi, sau mai precis al religiei noastre și al culturii noastre raționale, care apare situat dincolo de treapta pe care arta constituie cel mai înalt mod de a fi conștient de absolut. Felul particular al producției artistice și al operelor ei nu ne mai satisface nevoile cele mai înalte. Noi am depășit starea de a mai putea venera și adora operele de artă ca pe niște divinități, impresia pe care ele o fac este mai temperată de reflexie și ceea ce ele trezesc în noi are nevoie de o piatră de încercare superioară și de o altfel de evaluare. Cugetarea și reflexia au depășit artele frumoase. (*E.*, I, 10, 14-16)

...arta și operele ei, ca unele ce au luat naștere din spirit fiind create de el, sînt ele însele de natură spirituală, deși plăsmuirea lor îmbracă aparența sensibilității și infiltrează în sensibil spiritul. Sub acest raport, arta stă mai aproape de spirit și de gîndirea lui decît stă natura pur exterioară și lipsită de spirit; în produsele artei spiritul are de-a face numai cu ceea ce este al său. (*E.*, I, 18-19)

IDEEA FRUMOSULUI ARTISTIC SAU IDEALUL

Poziția artei față de realitatea finită și față de religie și filozofie

...i d e e a a b s o l u t ă [...] este s p i r i t, și anume nu spiritul finit cu preocupările lui mărginite, ci spiritul universal, infinit și a b s o l u t, care determină din sine însuși ce e într-adevăr adevărul. [...] Spiritul absolut trebuie totodată conceput și ca activitate absolută și, prin aceasta, ca autodiferențiere în sine însuși. [...] Însuși absolutul devine o b i e c t al spiritului, întrucît spiritul pășește pe treapta c o n ș t i i n ț e i, d i f e r e n ț i i n d u - s e

în sine ca unul care cunoaște și, în fața acestuia, ca obiect absolut al cunoașterii. (*E.*, I, 100-101)

...frumosul artistic nu e nici ideea logică, cugetul absolut așa cum se dezvoltă acesta în elementul pur al gîndirii, și, invers, nu este nici ideea naturală, ci frumosul artei aparține domeniului spiritului, fără ca, totuși, să se oprească la cunoștințele și faptele spiritului finit. Împărăția artelor frumoase este imperiul spiritului absolut. Aici nu putem decît să indicăm că acesta e cazul ; dovada științifică se află în sarcina disciplinelor filozofiei premergătoare ; în sarcina Logicii, al cărei conținut este ideea absolută ca atare, a filozofiei naturii ca filozofie a sferelor finite ale spiritului ; fiindcă în aceste științe trebuie să se arate cum, conform propriului ei concept, ideea logică are să se convertească și în existență a naturii, și apoi cum trebuie ea să se elibereze din această exterioritate spre a deveni spirit și cum, ieșind din finitatea acestuia, să se elibereze încă o dată pentru a deveni spiritul în veșnicia și adevărul lui.

Din acest punct de vedere, care se potrivește artei celei mai înalte și cu adevărat demne, reiese de îndată limpede că ea aparține aceluiași domeniu căruia îi aparțin și religia și filozofia. În toate sferele spiritului absolut, spiritul se eliberează de limitele înguste ale existenței sale, întrucît din condițiile întîmplătoare ale vieții sale lumești și din sfera scopurilor și intereselor sale mărginite el se deschide pentru considerarea și înfăptuirea existenței sale în sine și pentru sine. (*E.*, I, 102)

Ocupîndu-se cu adevărul ca obiect absolut al conștiinței, și arta aparține sferei absolute a spiritului și, din acest motiv, ea se află, în ceea ce privește conținutul ei, pe unul și același teren cu religia — în sensul mai special al cuvîntului —, precum și cu filozofia. [...]

Avînd această egalitate de conținut, cele trei regnuri ale spiritului absolut se deosebesc numai prin formele în care ele înfățișează conștiinței obiectul lor, adică absolutul. (*E.*, I, 108-109)

Prima formă a acestei cuprinderi [a spiritului absolut, *n.n.]* este o cunoaștere nemijlocită și tocmai de aceea cunoaștere sensibilă, o cunoaștere în forma și figura sensibilului și obiectivului însuși, cunoaștere prin care absolutul este perceput de intuiție și de sentiment. A doua formă e apoi conștiința care-și reprezintă [spiritul absolut], și, în sfîrșit, a treia este gîndirea liberă a spiritului absolut.

Forma intuiției sensibile aparține artei, întrucît arta înfățișează pentru conștiință adevărul în forma plăsmuirii sensibile, și anume a unei plăsmuiri sensibile care în însăși această apariție a sa posedă un înțeles mai înalt și o semnificație mai adîncă, fără să caute totuși, cu ajutorul mediului sensibil, să facă sesizabil conceptul ca atare, adică în universalitatea lui ; căci tocmai unitatea acestuia cu fenomenul individual este esența frumosului și a producerii lui de către artă. [...]

[...] Dar unde arta există în forma ei cea mai desăvîrșită, acolo tocmai ea în modul său figurat conține felul de expunere cel mai esențial și mai corespunzător cuprinsului adevărului. Astfel, de exemplu, la greci arta a fost cea mai înaltă formă în care poporul își reprezenta zeii și în care el își procura conștiința adevărului. De aceea, preoții și artiștii grecilor au devenit creatorii zeilor lor, adică artiștii i-au dat națiunii elene reprezentare precisă despre activitatea și viața divinului, deci conținutul determinat al religiei sale. Și anume acest lucru nu s-a înfăptuit în felul că aceste reprezentări și învățături ar fi existat deja înaintea poeziei în forme abstracte ale conștiinței, ca propoziții religioase generale și ca deter-

minații ale gîndirii pe care artiștii le-ar fi îmbrăcat doar ulterior în imagini și le-ar fi împodobit în chip exterior cu decorul poeziei, ci modul de producție artistică era de așa natură, încît poeții greci nu erau în stare să elaboreze ceea ce fierbea în ei d e c î t în această formă a artei și a poeziei. [...]

Dar, după cum arta, în natură și în domenile finite ale vieții, are ceva ce o p r e c e d e, tot astfel există și ceva ce vine d u p ă ea, adică o sferă care, la rîndul ei, depășește modul de a concepe și de a reprezenta absolutul pe care-l posedă arta; deoarece arta are încă în sine însăși o limită, și de aceea ea trece în forme mai înalte ale conștiinței. Această limitare determină și poziția pe care sîntem obișnuiți să i-o atribuim artei în viața noastră de azi. Pentru noi arta nu mai trece drept model suprem în care își procură existență adevărul. În general, gîndirea s-a ridicat deja de timpuriu împotriva artei ca reprezentare concretizatoare a divinului; de exemplu, la evrei și la mahomedani, ba chiar și la greci, unde Platon s-a opus puternic zeilor lui Homer și Hesiod. Cu progresul culturii, la orice popor apare în general o epocă în care arta trimite dincolo de ea însăși. Astfel, de exemplu, elementele istorice ale creștinismului, apariția lui Hristos, viața și moartea lui au oferit artei, și îndeosebi picturii, diferite ocazii de a se dezvolta, și biserica însăși a ajutat sau a lăsat ca arta să devină mare. Cînd însă impulsul cunoașterii și al cercetării și nevoia unei spiritualități interioare au adus cu ele Reforma, s-a cerut ca reprezentarea religioasă să renunțe la elementul sensibil, fiind recondusă la intimitatea sufletului și la interioritatea gîndirii. În felul acesta, acel d u p ă artă menționat mai sus constă în faptul că spiritului îi este inerentă nevoia să-și găsească mulțumirea numai în propriul său interior ca adevărată formă a adevărului. În începuturile ei, arta mai lasă să subziste misteriosul, presimțirea plină de taine, dorința nedefinită, aceasta pentru că plăsmuirile ei nu și-au expus încă pe deplin tot conținutul lor pentru intuiția ce se sprijină pe imagini. Dar cînd conținutul complet a fost înfățișat în întregime în forme artistice, spiritul, care privește mai departe, se reîntoarce de la această obiectivitate în interiorul său, respingînd-o de la sine. Un astfel de timp este cel în care trăim acum. Putem spera, fără îndoială, că arta se va dezvolta și perfecționa tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului. [...]

Deci, primul domeniu care depășește împărăția artei este religia. R e l i g i a are r e p r e z e n t a r e a ca formă a conștiinței sale, întrucît absolutul e transferat din obiectivitatea artei în interioritatea subiectului, fiind dat acum pentru reprezentare în mod subiectiv, astfel încît inima și sufletul, și în general subiectivitatea interioară, devin moment principal. [...]

În sfîrșit, a t r e i a f o r m ă a spiritului absolut este f i l o z o f i a. [...] Ca cea mai pură formă a cunoașterii trebuie să fie recunoscută g î n d i r e a liberă în care știința devine conștientă de același conținut, devenind prin aceasta cel mai spiritual cult, care, prin gîndire sistematică, își însușește și înțelege ceea ce altfel este numai conținut al sentimentului subiectiv sau al reprezentării. În chipul acesta, în filozofie sînt unite cele două laturi ale artei și ale religiei; o b i e c t i v i t a t e a artei, care aici și-a pierdut, desigur, sensibilitatea exterioară, dar schimbînd-o contra formei g î n d i r i i, și s u b i e c t i v i t a t e a religiei, care e purificată, devenind subiectivitate a g î n d i r i i, fiindcă, pe de o parte, e subiectivitatea cea mai intimă și mai proprie, iar adevăratul gînd, ideea, este, pe de altă parte, universalitatea cea mai substanțială și mai obiectivă, universalitate care numai în gîndire se poate cuprinde pe sine în propria sa formă. (*E.*, I, 109-112)

...conţinutul artei este ideea, iar forma ei, plăsmuirea sensibilă, figurată. Arta trebuie să îmbine aceste două laturi în liberă şi conciliată totalitate. P r i m a determinaţie inclusă aici este cerinţa ca acel conţinut care urmează să fie reprezentat artistic, să se arate în el însuşi capabil de a fi reprezentat artistic. [...]

A d o u a cerinţă, care derivă din precedenta, priveşte conţinutul artei. Se cere ca acesta să nu fie ceva în sine însuşi abstract, şi anume nu în sensul că acest conţinut trebuie să fie numai sensibil şi concret în opoziţie cu ceea ce e spiritual şi gîndit, acesta din urmă luat cu semnificaţia de simplu şi abstract. [...]

În al t r e i l e a r î n d, dacă unui conţinut veritabil, şi în consecinţă concret, trebuie să-i corespundă o formă şi o plăsmuire sensibilă, aceasta, la rîndul ei, trebuie să fie tot ceva cu desăvîrşire concret şi individual, ceva singular. Faptul că concretul revine ambelor laturi ale artei — adică atît conţinutului, cît şi formei în care acesta e înfăţişat — este tocmai punctul în care ambele coincid şi îşi corespund, reciproc, aşa cum, de exemplu, figura naturală a corpului omenesc este un concret sensibil în stare să înfăţişeze spiritul în sine concret şi să se arate adecvat acestuia. (*E.*, I. 76-77)

Dar cum arta are sarcina să înfăţişeze ideea pentru intuiţia nemijlocită în formă sensibilă, şi nu în forma gîndirii şi a spiritualităţii pure în general, şi cum această înfăţişare îşi are valoarea şi meritul în corespondenţa şi unitatea ambelor laturi, adică în corespondenţa şi unitatea ideii cu forma ei, înalta valoare şi excelenţa unei opere de artă, realizată conform conceptului ei, va depinde de gradul de unitate interioară în care apar contopite una în alta ideea şi forma.

Fundamentul diviziunii pentru ştiinţa artei rezidă în acest punct al adevărului superior, spiritualitate pe care şi-a cîştigat-o plăsmuirea artistică adecvată conceptului spiritului. Deoarece, înainte de a ajunge la adevăratul concept al esenţei sale absolute, spiritul trebuie să treacă printr-o succesiune de trepte, întemeiată în însuşi acest concept, iar acestei desfăşurări a conţinutului pe care spiritul şi-o dă îi corespunde, legată nemijlocit de ea, o succesiune a formelor artei, forme prin care spiritul, ca spirit artistic, devine conştient de sine însuşi. (*E.*, I, 78-79)

Considerată însă în ansamblul ei, ştiinţa noastră se împarte în trei părţi principale :

I n p r i m u l r î n d, avem o parte g e n e r a l ă. Această parte are ca obiect şi conţinut al ei, pe de o parte, ideea generală a frumosului artistic ca i d e a l, precum şi raportul mai apropiat al acestuia cu natura, pe de altă parte, raportul idealului cu producţia artistică subiectivă.

Î n a l d o i l e a r î n d, din conceptul frumosului artistic se dezvoltă o parte p a r t i c u l a r ă, întrucît deosebirile esenţiale conţinute în acest concept se desfăşoară într-o succesiune de trepte ale formelor particulare de plăsmuire artistică.

În a l t r e i l e a r î n d, avem o u l t i m ă parte, în care trebuie să examinăm individualizarea frumosului artistic, întrucît arta trece la realizarea sensibilă a creaţiilor sale, închegîndu-se într-un sistem al artelor particulare şi al genurilor şi speciilor lor.

Acum, în ceea ce priveşte prima şi a doua parte, pentru a face inteligibil ceea ce urmează, trebuie să reamintim îndată că ideea, ca frumos artistic, nu este ideea ca atare, ideea aşa cum trebuie s-o conceapă ca absolut Logica metafizică, ci este ideea întrucît a primit forma realităţii şi a intrat cu această realitate într-o unitate nemijlocit adecvată. Căci i d e e a c a a t a r e este, fără îndoială, însuşi adevărul în sine şi pentru sine, dar e adevărul numai

conform generalităţii lui încă neobiectivate, în timp ce ideea ca frumos artistic este ideea cu determinarea mai precisă de a fi în chip esenţial realitate individuală, precum şi o plăsmuire individuală a realităţii cu destinaţia de a lăsa să apară în sine în chip esenţial ideea. Prin aceasta este deja formulată cerinţa ca ideea şi plăsmuirea ei în formă de realitate concretă trebuie să fie complet adecvate una alteia. Astfel concepută, ideea ca realitate plăsmuită conform conceptului său este idealul. (*E.*, I. 79-80)

FRUMOSUL ARTISTIC

(generalul)

Pentru noi conceptul frumosului şi al artei este o presupoziţie dată de sistemul filozofic. (*E.*, I, 31)

ESTETICA, ESTETICIENI

ŞTIINŢA DESPRE ARTĂ

...obiectul ei [al esteticii, *n.n.*] este întinsa împărăţie a frumosului; mai exact: domeniul ei este arta, şi anume artele frumoase.

[...] ...adevărata expresie care poate servi de nume ştiinţei noastre este: „filozofia artei" şi, mai exact, „filozofia artelor frumoase". *(E.,* I, 7)

Frumuseţea [...] nu e decît un anumit mod al exteriorizării şi reprezentării adevărului, şi din acest motiv, este accesibilă gîndirii care operează cu conceptul, e deschisă absolut pe toate laturile ei, cînd este într-adevăr înarmată cu puterea conceptului. *(E.,* I, 99)

De aici reiese nemijlocit cu privire la conţinut că artele frumoase nu pot divaga, cedînd unei imaginaţii sălbatice şi lipsite de frînă, fiindcă aceste interese spirituale stabilesc pentru conţinutul lor puncte de reper determinate, oricît de variate şi de inepuizabile ar fi formele şi plăsmuirile artei. Acelaşi lucru e valabil şi pentru formele înseşi. Nici acestea nu sînt lăsate pe seama simplei întîmplări. Nu orice plăsmuire este capabilă să fie expresie şi înfăţişare a menţionatelor interese, să le incorporeze în sine şi să le redea, ci un conţinut determinat îşi determină şi forma care i se potriveşte.

Și în privința aceasta sîntem deci în stare să ne orientăm rațional în masa în aparență de necuprins a operelor și formelor artistice.

Prin urmare, [...] artele frumoase nici nu sînt nedemne de a fi studiate științific, și nici tratarea filozofică nu este incapabilă să cunoască esența artelor frumoase. *(E.,* I, 19-20)

În acest domeniu [al artei, *n.n.*], regulile nu conțin decît generalități lipsite de precizie. [...] ...abstracte, după conținutul lor, astfel de reguli, în pretenția lor de a fi în stare să umple conștiința artistului, se dovedesc a fi absolut incapabile de așa ceva, întrucît producția artistică nu este activitate formală desfășurată conform unor prescripții precise, date, ci, ca activitate spirituală, ea trebuie să elaboreze din sine însăși și să înfățișeze înaintea intuiției spirituale cu totul alt conținut, mai bogat, și forme individuale mai cuprinzătoare. (*E.*, I, 32)

...din cauza naturii sale în același timp materială și individuală, opera de artă se naște în chip esențial din condițiile particulare cele mai diverse, de care țin cu deosebire timpul și locul nașterii ei, apoi individualitatea determinată a artistului și mai ales dezvoltarea tehnică la care a ajuns arta. Pentru intuirea și cunoașterea precisă, ba chiar pentru gustarea unui produs artistic, este indispensabil să se țină seama de toate aceste laturi, de care se ocupă cunoscătorii cu deosebire, iar această contribuție a lor trebuie primită cu mulțumiri. Întrucît această erudiție este, desigur, îndreptățită să fie socotită esențială, totuși nu e voie ca acum ea să fie considerată drept unicul și supremul lucru important în raportul pe care și-l dă spiritul față de o operă de artă și față de artă în general. Căci erudiția se poate opri la cunoașterea unor laturi pur exterioare, la aspectul tehnic, istoric etc., al operei de artă — aceasta fiind apoi latura ei defectuoasă —, și eventual să nu bănuiască prea mult ori chiar să nu știe nimic privitor la adevărata natură a operei de artă. Mai mult : ea poate deprecia valoarea unor considerații mai profunde, în comparație cu cunoștințele pur pozitive, tehnice și istorice, dar totuși și atunci erudiția, cînd este autentică, țintește spre cunoștințe și temeiuri precise, precum și spre formularea unor aprecieri rezonabile, fapt de care se leagă și distingerea mai exactă a diverselor laturi — deși în parte exterioare — ale unei opere de artă, precum și evaluarea acesteia. (*E.*, I, 40-41)

Pe de o parte, vedem știința artei ocupîndu-se, oarecum numai din exterior, cu operele veritabile ale artei, înșiruindu-le una lîngă alta în vederea istoriei artelor, făcînd considerații despre operele de artă existente, considerații ce urmează să furnizeze punctele de vedere generale pentru aprecierea lor critică, precum și pentru creația artistică.

Pe de altă parte, vedem știința dedicîndu-se independent, pentru sine, cugetării asupra frumosului și producînd numai generalități care nu ating opera de artă în ceea ce are ea propriu, adică o filozofie abstractă a frumosului.

1. În ce privește primul mod de a proceda, care are ca punct de plecare empiricul, acest mod este drumul necesar pentru cel ce gîndește să devină erudit în ale artei. [...]

a) [...] ...prima cerință este să cunoști precis domeniul imens al operelor de artă individuale antice și moderne, opere de artă care în parte au pierit deja, în parte aparțin unor țări sau continente îndepărtate și pe care vitregia sorții le-a răpit vederii directe. Și apoi, fiecare operă de artă aparține timpului său, poporului său, mediului său, și depinde de reprezentări și scopuri istorice particulare sau de alte reprezentări și scopuri, din care cauză erudiția în materie de artă cere

de asemenea și o mare bogăție de cunoștințe istorice, și anume totodată cunoștințe foarte speciale și, întrucît tocmai natura individuală a operei de artă se referă la ceea ce este individual, cerînd, pentru a fi înțeleasă și explicată, să se țină seama de ceea ce are specific. [...]

b) [...] ...aceste puncte de vedere însă constituie, la fel ca la alte științe care au un început empiric, criterii și propoziții generale, iar în generalizarea formală și mai largă, teoriile artelor. [...] Astfel, de exemplu, *Poetica* lui Aristotel, a cărui teorie despre tragedie prezintă și acum interes; iar și mai precis dintre scrierile celor mai vechi *Ars poetica* a lui Horațiu și scrierea lui Longin despre sublim ne pot da o idee generală despre felul cum era mînuită o astfel de teoretizare. Determinațiile generale ce erau abstrase trebuiau să aibă îndeosebi valoare de prescripții și reguli în conformitate cu care, mai ales în epoci de decadență a poeziei și artei, trebuiau produse operele de artă. Totuși acești medici ai artei prescriau pentru vindecarea acesteia rețete și mai puțin sigure decît prescriau ceilalți medici pentru restabilirea sănătății.

Referitor la teoriile de acest fel, vreau doar să notez că, deși în ce privește amănuntele, ele conțin multe lucruri instructive, observațiile lor au fost, totuși, abstrase dintr-un cerc foarte limitat de obiecte de artă, considerate tocmai ca fiind cele autentic frumoase, care însă nu cuprindeau decît o sferă îngustă a domeniului artei. Privite pe altă latură, astfel de determinări sînt în parte reflexii foarte banale, care, dată fiind generalitatea lor, nu merg pînă la scoaterea în evidență a particularului, lucru care are însă o importanță deosebită. Astfel, sus-menționata scriere a lui Horațiu este plină de atare reflexii, fiind desigur tocmai din acest motiv o carte pentru toți, dar care, chiar pentru aceasta, conține multe lucruri ce nu spun nimic [...]. Un alt obiectiv al acestor scrieri nu consta în scopul explicit de a acționa direct asupra producerii unor opere de artă autentice, ci ele manifestau intenția ca, prin astfel de teorii, să formeze judecata în aprecierea operelor de artă și în general gustul; în această privință *Elements of criticism* a lui Home, scrierile lui Batteur și *Introducerea în științele frumoase* a lui Ramler au fost pe timpul lor opere mult citite. [...] Rămîne însă pentru totdeauna valabil faptul că fiecare om apreciază operele de artă sau caracterele, acțiunile sau evenimentele pe măsura vederilor sale și a structurii sale sufletești și, cum amintita cultivare a gustului nu se referea decît la ceea ce este exterior și necomplet, și în afară de aceasta nici prescripțiile sale nu și le scotea decît dintr-un cerc îngust de opere artistice și dintr-o cultură limitată a intelectului și sufletului, sfera ei era insuficientă și incapabilă să prindă ceea ce este interior și adevărat și să agerească ochiul pentru cuprinderea acestui interior și a acestui adevăr. [...]

c) Maniera mai veche a acestei teoretizări, precum și aceea a menționatelor reguli practice, a fost dată hotărît la o parte deja și în Germania — îndeosebi prin apariția unei poezii cu adevărat vii —, iar dreptul geniului, operele lui și efectele acestora au fost recunoscute ca valabile contra pretențiilor deplasate ale mai sus amintitelor legități și potopuri de teorii. Din aceste temelii ale unei arte autentice, spirituale, precum și din receptarea ei simpatetică și din pătrunderea ei, au luat naștere capacitatea și libertatea de a gusta și recunoaște marile opere de artă existente de mult ale lumii moderne, ale evului mediu sau ale unor popoare cu totul străine de antichități (de exemplu, operele de artă indiene), opere care, din cauza vechimii lor sau a naționalității lor străine, posedă, desigur, pentru noi o latură stranie, dar care, cu tot caracterul lor straniu, cuprind un conținut valoros, comun tuturor oamenilor, și pe care numai prejudecățile teoriei au fost în stare să pună pecetea de producții ale unui prost-gust barbar. Această recunoaștere generală a unor opere de artă ce ies din cercul și formele puse cu

precădere la baza abstracțiilor teoriei a dus înainte de toate la recunoașterea unui gen particular de artă, la recunoașterea a r t e i r o m a n t i c e, și a devenit necesar ca noțiunea și natura frumosului să fie concepute într-un mod mai profund decît acela în care au fost în măsură să le conceapă amintitele teorii. De aceasta s-a legat de îndată faptul că conceptul pentru sine însuși, spiritul gînditor, s-a cunoscut acum și el, la rîndul lui mai adînc pe sine, în filozofie, iar prin aceasta el a fost nemijlocit determinat să considere și esența artei într-un mod mai temeinic.

În felul acesta deci, paralel cu momentele acestui proces mai general, a devenit învechit menționatul mod de a reflecta asupra artei, acea teoretizare, atît ca principii, cît și ca elaborare și aplicare. Numai e r u d i ț i a în materie de istorie a artelor și-a păstrat valoarea-i permanentă, și trebuie cu atît mai mult să și-o păstreze cu cît, prin amintitul progres al capacității spirituale, orizontul ei s-a lărgit în toate direcțiile. Sarcina și chemarea ei constau în evaluarea estetică a operelor de artă individuale și în cunoașterea circumstanțelor istorice care condiționează din exterior opera de artă. Numai această evaluare, făcută cu pătrundere și cu spirit, și sprijinită pe cunoștințe istorice, ne lasă să pătrundem individualitatea întreagă a unei opere de artă; cum a pătruns, de exemplu, Goethe, care a scris mult despre artă și opere de artă. Teoretizarea propriu-zisă nu e scopul acestui mod de tratare, deși acesta lucrează, e adevărat, și cu principii și cu categorii abstracte, putînd să alunece pe acest teren fără a-și da seama; totuși, cînd cercetătorul nu se lasă reținut de acestea, ci are în vedere numai amintitele descrieri concrete, el furnizează în orice caz piesele intuitive și constatările justificative pentru filozofia artei, fapte în ale căror amănunte istorice particulare aceasta nu poate intra.

Acesta ar fi primul mod de a studia arta, mod care pleacă de la particular și de la dat.

2. Trebuie deosebit de acest mod în chip esențial procedeul opus, anume reflexia în întregime teoretică care caută să cunoască frumosul ca atare din sine însuși și să-i aprofundeze i d e e a.

Se știe că Platon a început să formuleze pentru cercetarea filozofică într-un fel mai adînc exigența ca obiectele să nu fie cunoscute în ceea ce ele au p a r t i c u l a r, ci-n ceea ce au u n i v e r s a l [sau g e n e r a l], în genul lor, în modul-lor-de-a-fi în sine și pentru sine, întrucît el susținea că adevărul nu-l constituie acțiunile bune i n d i v i d u a l e, părerile adevărate, oamenii frumoși sau operele de artă frumoase, ci adevărul este b i n e l e, f r u m o s u l, a d e v ă r u l î n s u ș i. Acum, dacă vrem să cunoaștem de fapt frumosul conform esenței și conceptului său, aceasta n-o putem face decît prin conceptul gîndirii, concept care prin natura logic-metafizică a i d e i i î n g e n e r a l, precum și a i d e i i particulare a f r u m o s u l u i intră în conștiința gînditoare. Dar această considerare a frumosului pentru sine în ideea lui poate deveni ea însăși din nou o metafizică abstractă și, cu toate că Platon e luat aici ca temei și conducător, totuși abstracția platoniciană nu e îngăduit să ne mai mulțumească, nici chiar cît privește ideea logică a frumosului. Chiar și pe aceasta noi trebuie s-o concepem mai profund și mai concret, doarece lipsa de conținut de care e afectată ideea platonică nu mai mulțumește nevoile filozofice mai bogate ale spiritului nostru de azi. [...]

3. Conceptul filozofic al frumosului, pentru a indica numai în chip provizoriu adevărata lui natură, trebuie să conțină, mijlocite în sine, ambele extreme menționate, întrucît el unește universalitatea [sau generalitatea] metafizică cu modul-determinat al unei particularități reale. Numai astfel este el cuprins, în sine și pentru sine, în adevărul său. Pentru că, pe de o parte, el este atunci, față de sterilitatea reflexiei unilaterale, fecund prin sine însuși, căci, conform propriului său concept, el trebuie să

se dezvolte într-o totalitate de determinații, și el însuși, ca și desfășurarea lui, conține necesitatea particularităților sale, precum și pe aceea a progresului și trecerii lor una în alta; pe de altă parte, particularitățile la care se trece poartă în ele generalitatea și esențialitatea conceptului, ele înfățișîndu-se ca particularități proprii ale acestuia. Amîndouă aceste laturi lipsesc modurilor de a considera arta, amintite pînă acum, motiv pentru care numai acest concept plin duce la principii substanțiale necesare și totale. (*E.*, I, 20-28)

...arta nu mai oferă acea satisfacție a nevoilor spirituale pe care timpuri anterioare și popoare au căutat-o în ea, și-au aflat-o numai în ea [...]. ...prezentul, datorită stării lui generale, nu este priincios artei.

...arta este și rămîne pentru noi, în privința celei mai înalte destinații a sa, ceva ce aparține trecutului. Cu aceasta, ea și-a pierdut pentru noi și adevărul autentic și vitalitatea și e transpusă mai mult în r e p r e z e n t a r e a noastră decît s-ar afirma, în cuprinsul realității, necesitatea ei de odinioară, ocupîndu-și locu-i superior. [...] Deoarece ș t i i n ț a despre artă este în timpul nostru și mai necesară decît a fost pe vremea cînd arta pentru sine oferea deja ca artă deplină satisfacție. Arta ne invită să fie considerată de pe pozițiile gîndirii, și anume nu cu scopul de a o face să reînvie, ci cu scopul să înțelegem științific ce este arta. (*E.*, I, 16-17)

VALORIFICĂRI

Mai putem considera, încă pe scurt, o latură celebră a filozofiei lui Platon, și anume e s t e t i c a, cunoașterea

a ceea ce este f r u m o s u l. Și în ce privește frumosul, Platon a înțeles unicul gînd adevărat, că esența frumosului este inteligibilă, este ideea rațiunii. Cînd vorbește despre o frumusețe spirituală, el trebuie înțeles așa: frumusețea ca frumusețe este frumusețea sensibilă, ea nu există în alt loc, nu se știe unde; dar ceea ce în cuprinsul sensibilului e frumos este spiritual. Aici avem același caz pe care-l avem cît privește ideea lui Platon în general. După cum esența și adevărul a ceea ce apare este ideea, tot astfel adevărul frumosului care apare este aceeași idee *. Raportul cu ceea ce e corporal, fiind un raport al dorinței sau al plăcutului și utilului, nu este un raport față de corporal ca frumos, ci un raport față de el ca față de ceva numai sensibil, adică un raport al individului față de ceva individual **. Or, esența frumosului este numai simpla idee a rațiunii existînd în mod senzorial, ca un lucru; dar conținutul frumosului nu este altceva decît ea, ideea ***. Frumosul este în chip esențial o esență spirituală; α) el nu este numai lucru sensibil, ci este realitatea supusă formei generalului, adevărului. Însă β) acest general nu-și păstrează forma generalității, ci generalul este conținut a cărui formă este modul senzorial, modul determinat de a fi al frumosului. Și în știință generalul are iarăși forma generalului sau a conceptului. Frumosul însă apare ca lucru real sau, în limbă, ca reprezentare, felul î n c a r e obiectivul există în spirit. Natura, esența frumosului etc., conținutul frumosului este cunoscut numai de către rațiune, același conținut pe care îl posedă și filozofia: și potrivit esenței sale, frumosul poate fi apreciat numai de filozofie. Rațiunea înfățișîndu-se în frumos în felul de a fi al lucrurilor, frumosul rămîne sub nivelul cunoașterii și tocmai de aceea Platon a așezat adevărata

* *Hippias major*, p. 292 (p. 433).
** *Ibidem*, p. 295 și urm. (p. 439 și urm.).
*** *Ibidem*, p. 302 (p. 455-456).

apariţie a frumosului ca fiind spiritualul în cunoaştere, unde aceasta există în modul spiritului. *(F.*, I, 561)

Critica puterii de judecată este remarcabilă prin aceea că în ea Kant a exprimat reprezentarea, ba chiar gîndul Ideii. Reprezentarea unui intelect intuitiv, a unei finalităţi interne etc. este universalul, gîndit totodată ca fiind în el însuşi concret. De aceea, numai în aceste reprezentări filozofia kantiană se dovedeşte a fi speculativă. Mulţi, şi îndeosebi Schiller, au găsit în ideea frumosului artistic, a unităţii concrete a gîndului şi a reprezentării sensibile, o ieşire din abstracţiile intelectului separator; alţii, în intuiţia şi conştiinţa ce este viu, în genere, fie a vieţii naturale, fie a vieţii intelectuale. Opera de artă şi individualitatea vie sînt, desigur, limitate în conţinutul lor; Ideea însă — cuprinzătoare şi din punctul de vedere al conţinutului, Kant o situează în armonia postulată între natură, adică necesitate, şi scopul libertăţii, în scopul final al lumii, gîndit ca realizat. Dar lenea gîndului, cum poate fi ea numită, îşi găseşte, în ce priveşte această Idee supremă, o evadare prea comodă în acel „trebuie", menţinînd astfel, împotriva realizării efective a scopului final, separarea dintre concept şi realitate. Dimpotrivă, prezenţa organismelor vii şi a frumosului artistic arată, chiar pentru simţire şi pentru intuiţie, realitatea efectivă a idealului. De aceea reflecţiile kantiene asupra acestor obiecte ar fi deosebit de potrivite pentru a conduce conştiinţa la sesizarea şi gîndirea Ideii concrete. *(E./L.*, 132)

Aici, în puterea de judecată estetică, vedem unitatea nemijlocită a generalului cu particularul, deoarece frumosul este tocmai această unitate nemijlocită lipsită de concept. Kant o situează în subiect, şi ea este ceva subiectiv, sau, mai exact, ceva limitat; şi, fiind estetică, această

unitate este şi inferioară, întrucît ea nu este unitatea prinsă în concept, unitatea conceptuală. *(F.*, II, 625)

Pentru forma ideală a frumuseţii, Kant * formulează ideea „unei imaginaţii ascultînd de legi proprii, ideea unei legităţi fără legi şi ideea unei concordanţe libere a imaginaţiei cu intelectul". Explicaţiile [date de Kant] privitor la acest fel de a vedea sună foarte empiric; de exemplu, explicaţia referitoare la o idee estetică, care ar fi „acea reprezentare a imaginaţiei care frămîntă mult gîndirea; fără să-i fie cu toate acestea adecvat vreun concept determinat oarecare, idee care aşadar nu poate fi complet exprimată şi nici făcută inteligibilă de nici o limbă" **; aceasta fiindcă nu se arată semnul nici celei mai mici bănuieli că aici ne aflăm în domeniul raţiunii.

Cînd, la rezolvarea antinomiei gustului, Kant ajunge la raţiune ca la „cheia soluţiei enigmei" raţiunea nu e pentru el altceva decît „ideea nedeterminată a suprasensibilului în noi care nu poate fi făcută să devină mai inteligibilă"; ca şi cînd nu el însuşi ar fi fost acela care ne-a dat un concept al suprasensibilului în identitatea conceptului naturii şi al libertăţii. Potrivit lui Kant, „o idee estetică nu poate deveni cunoaştere, deoarece ea este o intuiţie a imaginaţiei, pentru care nu se poate găsi niciodată un concept adecvat: o idee a raţiunii nu poate niciodată deveni cunoaştere, fiindcă ea conţine un concept al suprasensibilului pe măsura căruia niciodată nu poate fi găsită o intuiţie; ideea raţiunii este o reprezentare inexprimabilă a imaginaţiei, iar conceptul suprasensibilului este un concept nedemonstrabil al raţiunii ***; ca şi cînd ideea estetică nu şi-ar avea exprimarea în ideea raţiunii, iar ideea raţiunii nu şi-ar avea în frumu-

---

* *Critica puterii de judecată* (ed. a III-a, 1799), p. 69.
** *Ibidem*, 192-193.
*** *Ibidem*, 238-240.

seţe ceea ce Kant numeşte demonstraţie, anume: înfăţişare a conceptului în intuiţie. [...]

Deoarece în frumuseţe ca idee sesizată cu simţurile, sau mai bine: ca idee intuită, forma opunerii intuirii şi a conceptului este înlăturată, Kant consideră această eliminare a opoziţiei ca pe ceva negativ în conceptul unui ce suprasensibil în genere; dar nu în sensul că acesta ar fi intuit ca frumuseţe, sau, cum se exprimă Kant, ar fi dat în experienţă, şi nici în sensul că principiul frumuseţii, fiind înfăţişat ca identitate a conceptului de natură cu conceptul de libertate, suprasensibilul ar fi cunoscut — cel puţin într-un chip superficial — ca substrat inteligibil al naturii din afara şi din interiorul nostru, ar fi considerat ca lucru-în-sine, cum defineşte Kant suprasensibilul; şi mai puţin încă ar depinde exclusiv de opoziţia permanentă, pusă o dată pentru totdeauna la baza relaţiei dintre suprasensibil şi sensibil, faptul că suprasensibilul nu este afirmat nici ca cognoscibil, nici ca intuibil. Raţionalul fiind menţinut ferm în această opoziţie imobilă ca element suprasensibil şi absolut negativ atît al intuirii, cît şi al cunoaşterii raţionale, esteticului i se conferă faţă de puterea de judecată şi de subiectivitate o relaţie pentru care suprasensibilul devine pentru facultatea noastră de cunoaştere principiu al unei finalităţi a naturii, dar a cărui intuire nu apare în faţa ideii şi a cunoaşterii şi a cărei idee nu se înfăţişează nici ea intuiţiei. Prin urmare, iarăşi, nu ştim nimic despre suprasensibil întrucît este principiu al esteticului, iar frumosul devine ceva ce se referă absolut numai la facultatea omenească de cunoaştere şi ceva ce este numai un joc armonios al diverselor forţe ale omului, devine deci pur şi simplu ceva finit şi subiectiv. *(S.F./C.S.*, 35-37)

Falsa infinitate, îndeosebi în forma p r o g r e s u l u i c a n t i t a t i v u l u i l a i n f i n i t — această continuă depăşire a limitei, care e neputinţă de a o suprima şi perpetuă recădere în ea —, este privită de obicei ca ceva sublim şi ca un fel de cult divin, după cum în filozofie ea a fost considerată ca ultim cuvînt. Acest progres a servit ca temă pentru variate tirade, admirate ca nişte producţii sublime. De fapt însă, această sublimitate m o d e r n ă nu face mare o b i e c t u l, care mai curînd scapă, ci numai s u b i e c t u l, care înghite în el cantităţi aşa de mari. Sărăcia acestei elevaţii rămase subiectivă, care urcă sus pe scara cantitativului, se trădează prin ea însăşi prin faptul că ea mărturiseşte că în munca ei zadarnică nu ajunge mai aproape de ţinta infinită, care, pentru a fi atinsă, e, evident, nevoie să se recurgă la alte procedee.

În următoarele tirade de felul acesta ni se spune în acelaşi timp în ce se transformă o astfel de ascensiune şi cum încetează. K a n t, de exemplu, consideră ca sublim *(Critica raţiunii practice*, Concluzie): „...cînd subiectul se ridică cu gîndul deasupra locului ce ocupă în lumea sensibilă şi face asociaţii tot mai vaste, mergînd pînă la infinit, adaugă stele supra stele, lumi peste lumi, sisteme peste sisteme, şi pe deasupra lasă gîndul să zăbovească la timpul nemărginit al mişcărilor lor periodice, al începutului şi duratei lor viitoare. Reprezentarea sucombă sub această înaintare în depărtarea imensă, unde cea m a i î n d e p ă r t a t ă lume are m e r e u una şi m a i î n d e p ă r t a t ă, trecutul cel mai î n d e p ă r t a t are înapoia lui unul şi m a i î n d e p ă r t a t, viitorul cel m a i î n d e p ă r t a t are mereu altul înaintea lui; g î n d u l s u c o m b ă la reprezentarea aceasta a nemăsurabilului, întocmai cum, în vis, cineva, înaintînd de-a lungul unui coridor tot mai departe, cît vede cu ochii mereu mai departe, fără să-i poată întrevedea capătul, ar sfîrşi prin a c ă d e a sau a a m e ţ i."

Această expunere, în afară de faptul că condensează conţinutul înălţării cantitative într-o descriere sugestivă, merită îndeosebi laudă pentru sinceritatea cu care arată ce se întîmplă pînă la sfîrşit cu această înălţare: gîndul

sucombă și sfîrșitul e cădere și amețeală. Ceea ce face să sucombe gîndul, producînd căderea lui și amețeală, nu e altceva decît plictiseala repetiției, care face să dispară limita, și iarăși să reapară, pentru a dispărea din nou, făcînd în felul acesta să se nască și să dispară, fără încetare, unul pentru altul și unul în altul ceea ce e dincolo în ceea ce e dincoace, ceea ce e dincoace în ceea ce e dincolo și lăsînd în urmă numai sentimentul neputinței acestui infinit și acestui „trebuie să fie", infinit care vrea să devină stăpîn al finitului și nu poate deveni. [...]

Infinității care se referă la intuiția sensibilă exterioară, Kant îi opune cealaltă infinitate, cînd „individul se reîntoarce la eul său invizibil și opune absoluta libertate a voinței sale ca eu pur tuturor terorilor destinului și tiraniei, începînd cu împrejurările ce îi sînt mai apropiate, zicînd ca ele să dispară pentru el; chiar și pe acelea ce par durabile, lumi peste lumi, le lasă să se năruiască și, singuratic, se cunoaște pe sine egal sieși."

În această solitudine cu sine, eul e fără îndoială atingere a acelui „dincolo", el a ajuns la sine însuși, e la sine, e dincoace. În pura conștiință de sine e transformată în afirmație și prezență negativitatea absolută, care, în amintita înaintare dincolo de cîtimea sensibilă, nu e decît fugă. Dar, întrucît acest eu pur se fixează în forma sa abstractă și lipsită de conținut, el are în fața sa ca pe un „dincolo" ființa determinată în general, plenitudinea universului natural și spiritual. Apare aici aceeași contradicție care stă la baza progresului la infinit: anume un mod-de-a-fi-reîntors-în-sine care e în chip nemijlocit totodată mod-de-a-fi-în-afara-sa; e raportare la al său alt ceva ca la a sa neființă, raportare care rămîne dorință, deoarece eul și-a fixat, pe de o parte, golul lui inconsistent și lipsit de conținut, iar ca al său dincolo e fixat plenitudinea ce rămîne totuși prezentă în negație.

Kant însoțește aceste două feluri de sublim de observația că „admirația față de prima dintre ele, de cea exterioară, și respectul pentru a doua, cea internă, îndeamnă fără îndoială la cercetare, nu pot înlocui însă defectul lor". El declară deci amintitele elevații nesatisfăcătoare pentru rațiune, care nu se poate opri la ele și la sentimentele trezite de ele și nu poate considera ca ultim cuvînt golul și ceea ce e „dincolo". (*Ș.L.*, 217-219)

Kant a deosebit sublimul de frumos într-un fel foarte interesant, iar considerațiile pe care el le face în legătură cu aceasta în prima parte a *Criticii puterii de judecată*, începînd de la § 20, prezintă încă interes, în ciuda prolixității lor și a reducerii tuturor determinațiilor la ceva subiectiv, la o facultate a afectivității, a imaginației, a rațiunii etc. În principiul ei general, această reducere trebuie s-o recunoaștem ca justă în sensul că sublimul, cum se exprimă Kant, nu este conținut în nici un lucru al naturii, ci numai în sufletul nostru, în măsura în care devenim conștienți că sîntem superiori naturii din noi și, prin aceasta, și naturii din afara noastră. [...] Sublimul este în general încercare de a exprima infinitul fără a găsi în lumea fenomenelor un obiect care să se dovedească potrivit pentru această reprezentare. Infinitul, tocmai fiindcă este scos pentru sine, ca semnificație invizibilă și lipsită de formă, din întregul complex al obiectivității și este transformat în ceva interior, rămîne inexprimabil ca infinitate și deasupra oricărei exprimări a lui cu ajutorul finitului.

Primul conținut pe care-l primește aici semnificația constă în faptul că, față de totalitatea celor ce apar, ea este unitatea substanțială în sine, care, fiind ea însăși gînd pur, nu există decît pentru gîndul pur. [...] Dar [...] relația pozitivă adineauri amintită se convertește în raportul negativ conform căruia substanța trebuie să

fie curăţită de ceea ce apare ca ceva particular şi, în consecinţă, ca neadecvat substanţei şi dispărînd în ea.

Această plăsmuire, nimicită, la rîndul ei tocmai prin ceea ce ea expune, întrucît expunerea conţinutului se dovedeşte a fi în acelaşi timp suprimare a expunerii, este sublimul. Sublim pe care noi nu avem voie să-l aşezăm deci în ceea ce are sufletul pur şi subiectiv şi în ideile raţiunii lui, aşa cum face Kant, ci trebuie să-l cuprindem în substanţa unică şi absolută, ca pe unul ce e întemeiat în conţinutul care este reprezentat. (*E.*, I, 371-372)

...frumosul artistic a fost recunoscut ca unul dintre termenii medii care rezolvă şi readuc la unitate opoziţia şi contradicţia spiritului în sine abstract şi a naturii — atît a naturii exterioare, cît şi a celei interioare, adică a sentimentului subiectiv şi a constituţiei noastre afective.

Filozofia kantiană a fost aceea care nu numai că simţise nevoia acestui punct de unificare, ci l-a şi cunoscut deja în mod precis, aducîndu-l în faţa reprezentării. [...] În această privinţă, *Critica puterii de judecată*, operă în care Kant tratează despre judecata estetică şi teleologică, este instructivă şi remarcabilă. [...] ...judecata estetică [...] n-ar lua naştere nici din intelect ca atare, din intelect ca facultate a conceptelor, şi nici din intuiţia sensibilă şi din diversitatea variată a acesteia ca atare, ci s-ar desprinde din jocul liber al intelectului şi al imaginaţiei. În acest acord al facultăţilor de cunoaştere obiectul este raportat la subiect şi la sentimentul de plăcere al acestuia. [...]

...în frumos [...] generalul şi particularul, scopul şi mijloacele, conceptul şi obiectul se întrepătrund total. Astfel şi în frumosul artistic Kant vede un acord în care însuşi particularul este adecvat conceptului. (*E.*, I, 62-65)

Trebuie să-i recunoaştem lui Schiller marele merit de a fi sfărîmat subiectivitatea şi natura abstractă a gîndirii kantiene şi de a fi cutezat, pe deasupra lor, să facă încercarea de a prinde prin gîndire unitate şi concilierea ca pe ceea ce constituie adevărul, căutînd să realizeze artistic această concepţie. Căci în consideraţiile sale estetice Schiller nu a avut în vedere numai arta şi interesele ei, neţinînd seama de raportul ei cu filozofia propriu-zisă, ci el a comparat interesul său pentru frumosul artistic cu principiile filozofice, şi numai plecînd de la acestea şi cu acestea a pătruns el în natura mai adîncă şi în conceptul frumosului. De asemenea se simte în operele unei anumite perioade a creaţiei sale că Schiller s-a ocupat cu gîndirea; chiar mai mult decît ar fi fost avantajos pentru frumuseţea naivă a operei de artă. Intenţionalitatea unor reflexii şi chiar interesul pentru conceptul filozofic sînt vizibile în unele dintre poeziile sale. I s-a şi reproşat acest fapt, mai ales pentru a-l acuza şi coborî în faţa naivităţii totdeauna aceeaşi şi netulburate de concept şi a obiectivităţii goetheene. Dar, sub acest raport, ca poet Schiller n-a făcut decît să plătească tribut timpului său, tribut împovărător, care nu i-a făcut decît onoare acestui suflet sublim şi acestei naturi adînci, iar ştiinţei şi cunoaşterii nu i-a adus decît folos. În aceeaşi epocă, aceeaşi stimulare ştiinţifică l-a sustras şi pe Goethe de la arta poeziei, domeniul său propriu-zis. Dar, după cum Schiller se adîncise în considerarea profunzimilor interioare ale spiritului, tot aşa constituţia sufletească proprie lui Goethe l-a condus pe acesta spre latura naturală a artei, la natura exterioară, la organismele plantelor şi animalelor, la cristale, la formarea norilor şi la culori. În această investigaţie ştiinţifică, Goethe aducea cu sine marea sa simţire şi judecată, care, în aceste domenii, a răsturnat felul de a privi lucrurile al intelectului şi erorile rezultate de aici, întocmai cum, de cealaltă parte, Schiller a ştiut să arate valoarea ideii liberei totalităţi

a frumuseţii contra felului în care considera intelectul voinţa şi gîndirea. O serie de producţii schilleriene aparţin acestei pătrunderi adînci în natura artei, şi îndeosebi lucrarea *Scrisori despre educaţia estetică*. [...] Frumosul este deci contopirea raţionalului cu sensibilul, iar această contopire este considerată drept ceea ce e cu adevărat real. În liniile ei generale, această concepţie schilleriană poate fi recunoscută deja în *Graţie şi nobleţe*, precum şi în poeziile lui Schiller; recunoscută în faptul că poetul face cu predilecţie din lauda femeilor obiect al creaţiilor sale, iar în caracterul acestora el a recunoscut şi a subliniat tocmai prezenţa îmbinării spontane a spiritualului cu naturalul.

Această unitate a generalului şi a particularului, a libertăţii şi necesităţii, a spiritualităţii şi naturalului, pe care a conceput-o Schiller ştiinţific ca principiu şi esenţă a artei şi pe care fără încetare s-a străduit s-o înfăptuiască în viaţa reală cu ajutorul artei şi al educaţiei estetice, a devenit după aceea, ca idee propriu-zisă, principiu al cunoaşterii şi al existenţei, iar ideea a fost recunoscută ca ceea ce e unicul adevăr şi unica realitate. Prin aceasta, cu Schelling ştiinţa a urcat pe poziţia ei absolută, şi cînd arta a început să-şi afirme deja natura şi demnitatea sa particulară în raport cu supremele interese ale omului au fost descoperite şi conceptul şi locul ştiinţific al artei, iar arta, cu toate că interpretată, sub un anume aspect, încă în chip fals (ceea ce nu e locul să dezbatem aici), a fost totuşi înţeleasă conform înaltei şi adevăratei sale determinaţii. Fără îndoială, mai înainte deja Winckelmann, însufleţit de contemplarea idealurilor celor vechi, a deschis calea unei noi înţelegeri în studiul artei, liberîndu-l de punctele de vedere oferite de scopurile ordinare, precum şi de acela al simplei imitări a naturii; el a invitat cu insistenţă mare cercetătorii să caute ideea artei în operele de artă şi în istoria artelor. Căci Winckelmann trebuie considerat drept unul dintre oamenii care au ştiut să descopere pe seama spiritului un nou organ şi procedee şi moduri de a vedea cu totul noi în cîmpul artei. Cu toate acestea, concepţia lui a exercitat relativ puţină influenţă asupra teoriei şi asupra cunoaşterii ştiinţifice a artei.

Apropiaţi în timp de reînvierea ideii filozofice, dornici de noutate şi în căutare a ceea ce surprinde şi face să fii remarcat, Aug. Wilh. şi Friedr. v. Schlegel (pentru a atinge pe scurt mersul dezvoltării ulterioare) şi-au însuşit din ideea filozofică atîta cît au fost în stare să primească naturile lor nefilozofice, ci în mod esenţial critice. [...] Dar cum critica lor n-a fost însoţită de o cunoaştere filozofică temeinică a criteriului de apreciere la care au recurs, acesta a păstrat în el ceva nedeterminat şi nesigur, încît cei doi critici au înfăptuit cînd prea mult, cînd prea puţin. De aceea, deşi trebuie să li se recunoască marele merit de a fi scos din nou în lumină şi de a fi preţuit cu dragoste creaţii de artă vechi şi puţin apreciate de contemporanii lor, cum e pictura italiană mai veche şi cea flamandă, *Cîntegul Nibelungilor* etc., de a fi căutat cu zel să cunoască şi să înveţe apoi şi pe alţii lucruri puţin cunoscute, ca poezia şi filozofia indiană, totuşi fraţii Schlegel au atribuit acestor epoci o valoare prea mare; în curînd au căzut ei înşişi în greşeala de a admira lucruri mediocre, ca de exemplu comediile lui Holberg, şi de a atribui o valoare universală unor creaţii de valoare numai relativă; ori s-au arătat entuziasmaţi pentru direcţii false şi puncte de vedere de ordin secundar, considerîndu-le, cu sfidare, drept poziţii supreme. (*E.*, I, 66-69)

În ceea ce priveşte cunoaşterea, iubirea vie şi pătrunderea idealului grec, Winckelmann a fost mai cu seamă acela care, cu însufleţirea izvorîtă din intuiţia sa reproductivă şi cu tot atît de mare pricepere şi tact, a pus capăt vorbăriei lipsite de precizie despre idealul fru-

museţii elene, caracterizînd separat şi precis formele părţilor, întreprindere care numai astfel putea fi instructivă. La rezultatele obţinute de el se mai pot adăuga, se înţelege, încă multe observaţii judicioase, pot fi exceptate unele lucruri şi aşa mai departe; trebuie să ne ferim însă ca din cauza lipsei vreunui amănunt sau al unor greşeli comise de Winckelmann să dăm uitării lucrul principal stabilit datorită lui. Cu toată lărgirea cunoştinţelor noastre în domeniul despre care este acum vorba [idealul sculpturii elene, *n.n.*], va trebui mereu să ţinem seamă că cele stabilite de el sînt esenţiale. *(E.*, II, 117)

...Winckelmann [...] a indicat cu cea mai mare pătrundere şi în chipul cel mai nimerit formele particulare şi felul în care aceste figuri ideale au fost tratate şi elaborate de artiştii Eladei pentru ca ele să poată trece de ideal al sculpturii. *(E.*, II, 121)

În timpul din urmă, îndeosebi Winckelmann a atras atenţia asupra opoziţiei dintre ideal şi natură, opoziţie devenită importantă. După cum am amintit deja mai înainte, însufleţirea lui Winckelmann s-a aprins în contact cu operele anticilor şi cu formele lor ideale şi el nu s-a liniştit pînă n-a înţeles calitatea excelentă a acelor opere şi n-a introdus din nou în lume recunoaşterea şi studierea acestor capodopere ale artei. Dar din această recunoaştere a ieşit apoi o manie a reprezentării ideale în care se credea că rezidă frumuseţea, dar s-a căzut în insipiditate şi în superficialitate lipsită de caracter şi de viaţă. *(E.*, I, 167)

Degajarea şi reunirea acestor forme [ideale ale anticilor, *n.n.]* este însă meritul uriaş al lui Winckelmann, deşi în ce priveşte anumite criterii s-au putut strecura greşeli. *(E.*, I, 178)

Winckelmann a scris şi el o operă lipsită de maturitate despre alegorie, operă în care — confundînd însă în bună parte simbol şi alegorie — înşiră o mulţime de alegorii. *(E.*, I, 408)

...s-au făcut din cercetările asupra artelor frumoase cercetări privitoare la sentimente şi s-a căutat care ar fi oare sentimentele ce trebuie să fie trezite prin artă. [...] Această direcţie a reflexiei datează mai cu seamă de pe timpul lui Moses Mendelsohn; în scrierile lui pot fi găsite numeroase consideraţii de acest gen. Totuşi, astfel de cercetări nu duc departe, căci sentimentul este regiunea nedeterminată, obscură a spiritului. Ceea ce este simţit rămîne învelit în forma abstractei subiectivităţi individuale, motiv pentru care şi diferenţele sentimentului sînt cu totul abstracte, nu sînt diferenţe ale lucrului însuşi. [...] De aceea studierea sentimentelor trezite, sau care trebuie să fie trezite de artă, se opreşte la ceva cu totul nedeterminat şi este un fel de cercetare care face abstracţie tocmai de conţinutul propriu-zis şi de esenţa concretă şi de conceptul acestuia, fiindcă reflexia asupra sentimentelor se mulţumeşte cu observaţia afecţiunii subiective şi a particularităţii ei, în loc să se adîncească în obiect, în opera de artă, şi să lase la o parte simpla subiectivitate şi stările ei. *(E.*, I, 38-39)

...atît pentru conţinutul filozofiei, cît şi pentru filozofarea subiectivă, este afirmat [de Schelling, *n.n.]* un unic principiu: ni se pretinde să ne aşezăm pe poziţiile intuiţiei intelectuale. Pe de altă parte, totuşi, şi acest principiu trebuie verificat; acest lucru se întîmplă în opera de artă. Aceasta este modul suprem de obiectivare a raţiunii, deoarece în ea reprezentarea sensibilă se uneşte cu intelectualitatea: existenţa senzorială este numai expresie a spiritualităţii. Suprema obiectivitate pe care o atinge eul, subiectul, suprema identitate a obiectivului cu subiectivul este ceea ce Schelling numeşte imaginaţie;

iar obiectul, intuiția inteligentă a ei este arta. Astfel arta este considerată ca tot ceea ce este mai profund și mai înalt, care înfățișează îmbinate în unitate intelectualul și realul, iar filozofarea este prezentată ca fiind această g e n i a l i t a t e a artei. Dar arta și imaginația nu sînt tot ceea ce este mai înalt, deoarece ideea, spiritul nu pot fi exprimate în mod veritabil în felul în care își exprimă arta ideea sa. Această exprimare este totdeauna mod al intuiției; și din cauza acestei forme de existență, a acestui mod sensibil, opera de artă nu poate corespunde spiritului. Astfel, este indicată ca poziție supremă imaginația, arta, poziție care, în subiectul însuși, este o poziție subordonată; și astfel însăși această poziție nu este identitatea absolută a subiectivului cu ceea ce e obiectiv. (*F.*, II, 671-672)

Ideea este adevărul și orice idee este adevăr; acest lucru trebuie dovedit, și trebuie arătat că sistematizarea ideii ca lume este dezvelire necesară, revelație necesară. Întrucît Schelling n-a înțeles această natură, logicul, gîndirea n-au fost luate în seamă. De aceea intuiția intelectuală, imaginația, opera de artă au fost considerate ca mod de a înfățișa ideea: „Opera de artă este cel mai înalt și unicul mod în care ideea există pentru spirit". Însă modul cel mai înalt al ideii este propriul ei element: gîndirea, ideea înțeleasă conceptual este superioară operei de artă. (*F.*, II, 689)

Desigur, acolo unde ajunge să vorbească și despre „obligațiile artistului e s t e t i c", printre obligațiile diferitelor stări (sociale), ca despre unul din ultimii apendici ai moralei, Fichte vorbește și el de „simțul estetic" ca legătură de unire între intelect și inimă; și fiindcă artistul „nu se adresează nici numai intelectului, ca savantul, nici numai inimii, ca învățătorul poporului, ci sufletului

întreg, tuturor facultăților unite ale acestuia" *, Fichte atribuie artistului estetic și „culturii estetice o foarte eficientă influență asupra promovării scopului rațiunii" **.

Dar, în afară de faptul că nu înțelegem cum poate fi vorba, în știința care se bazează pe opoziție absolută, cum e acest sistem de etică, de o legătură de unire a intelectului și a inimii, de totalitatea sufletului (deoarece determinarea absolută a naturii potrivit unui concept înseamnă dominarea absolută a inimii de către intelect, dominare condiționată de suprimarea unirii), deja poziția cu totul subalternă în care se înfățișează cultura estetică arată cît de puțin s-a contat în genere pe ea în vederea desăvîrșirii sistemului. Artei i se atribuie o foarte eficientă influență asupra promovării scopului rațiunii, întrucît ea „pregătește terenul pentru moralitate, încît atunci cînd apare moralitatea ea găsește lucrul deja făcut pe jumătate, anume eliberarea din chingile sensibilității".

Este demn de notat felul excelent în care se exprimă Fichte despre frumusețe, dar fel inconsecvent în raport cu sistemul; în genere nu face nici o aplicare a frumuseții la sistem și face nemijlocit o falsă aplicare a acesteia la reprezentarea legii etice.

„Arta, spune Fichte, f a c e d i n p u n c t u l d e v e d e r e t r a n s c e n d e n t a l punct de vedere obișnuit; întrucît pe prima poziție lumea este făcută, iar pe a doua ea este dată; pe poziția estetică lumea este dată așa cum e făcută". Prin facultatea estetică este recunoscută o unire adevărată a producerii proprii inteligenței și a produsului care i se înfățișează acesteia ca dat, o unire a eului care se pune pe sine ca nelimitat și totodată ca limitare sau mod-limitat; sau, mai curînd, este recunoscută o unire a inteligenței și a naturii, natură care tocmai pentru această unificare posedă încă o altă latură

* *Etica*, p. 478.
** *Ibidem*, p. 480.

decît pe aceea de a fi un produs al inteligenței. Recunoașterea unirii estetice a producerii și a produsului este cu totul altceva decît puterea lui „trebuie-să-fie“ absolut și a năzuinței și a progresului infinit: concepte care, îndată ce este recunoscută acum-amintita unire supremă, se anunță ca antiteze sau numai ca sinteze ale unor sfere subalterne și, cu aceasta, ca avînd nevoie de o sinteză superioară.

Concepția estetică este descrisă mai departe astfel: „Lumea dată, natura, are două laturi: ea este produs al limitării noastre și ea este produs al liberei noastre acțiuni ideale: fiecare formă în spațiu trebuie considerată ca manifestare a plinătății interioare și a forței corpului însuși care le posedă. Cine privește lumea potrivit primului fel de a vedea percepe numai forme contorsionate, comprimate, anxioase; acest cineva vede urîțenia. Cine privește lumea potrivit celui de-al doilea fel de a vedea vede robusta plenitudine a naturii, viața și elanul ei; acesta vede frumusețea.“ * Acțiunea inteligenței în dreptul natural produsese natura numai ca pe o materie modificabilă; prin urmare, acea producere nu a fost o acțiune ideală liberă, nu a fost o acțiune a rațiunii, ci a intelectului.

Concepția estetică a naturii este aplicată și la legea moralității, și, evident, natura nu avea voie să aibă înaintea legii etice superioritatea capacității unei înfățișări frumoase. „Legea etică ordonă în chip absolut și reprimă orice înclinație naturală. Cine consideră în felul acesta legea etică se raportă la ea ca sclav. Dar legea etică este în același timp și eul însuși, ea vine din adîncurile interioare ale propriei noastre ființe, și atunci cînd ascultăm de ea, ascultăm totuși numai de noi înșine. Cine o privește astfel, o privește estetic.“ ** „Noi ascultăm de

* *Etica*, p. 478-479.
** *Ibidem*, p. 479.

noi înșine“ înseamnă că înclinația noastră naturală ascultă de legea noastră morală. Dar în contemplarea estetică a naturii ca manifestare a plenitudinii interioare și a forței corpurilor nu se întîlnește o astfel de separare a ascultării, separare ca aceea pe care o vedem, potrivit acestui sistem, în relațiile etice obiective, — în ascultarea-de-sine-însuși, înclinația naturii ca îngrădită de rațiunea vecină, impulsul ca supus conceptului. Acest fel necesar de a vedea al acestei moralități, în loc să fie estetic, trebuie să fie tocmai acela care arată forma contorsionată, anxioasă, comprimată, care arată urîțenia.

Dacă legea etică pretinde numai independență ca determinare după și prin concepte, dacă natura nu poate ajunge la dreptul său decît prin limitarea libertății potrivit c o n c e p t u l u i libertății multor ființe raționale, și dacă aceste două modalități forțate sînt cele mai înalte prin care omul se constituie pe sine ca om, atunci pentru simțul estetic — care trebuie luat în cel mai larg cuprins al său —, pentru autoformarea desăvîrșită a totalității în unirea libertății cu necesitatea și a conștiinței cu ceea ce e lipsit de conștiință, nu poate fi găsit loc nici întrucît simțul estetic se înfățișează pur în nelimitata sa bucurie de sine, nici în formele limitate în domeniul legalității și moralității burgheze. Fiindcă în simțul estetic este suprimată orice determinare prin concepte în măsură atît de mare, încît, cît îl privește, aceste maniere ale dominației și determinării îi apar urîte și de urît. (*S.F./F.-Sch.*, 191-193)

În studiul său asupra frumosului artistic (*H o r e l e*, 1797, fragmentul 7), după ce a vorbit despre frumos în diversele arte, Hirt, unul dintre cei mai mari și mai veritabili cunoscători de artă ai timpului nostru, schițează drept rezultat concluzia că baza aprecierii juste a frumosului artistic și a formării gustului este conceptul de c a r a c t e r i s t i c. [...] Dacă ne întrebăm [...] ce anume

este caracteristicul, intră în această determinație : în p r i m u l r î n d un c o n ț i n u t, ca, de exemplu, senzații, situații, evenimente, indivizi, acțiuni anumite ; î n a l d o i l e a r î n d, felul și modul în care este reprezentat conținutul. La acest mod al prezentării se referă legea artei zise a caracteristicului, întrucît ea cere ca orice element particular în modul de exprimare să servească la indicarea precisă a conținutului acestuia și să fie un membru al exprimării lui. Determinația abstractă a caracteristicului privește deci finalitatea în care particularul formei artistice pune cu adevărat în lumină conținutul pe care acest particular urmează să-l înfățișeze. [...]

[...] Goethe spune : „Principiul suprem al anticilor a fost s e m n i f i c a t i v u l, iar rezultatul suprem al unei t r a t ă r i fericite a fost f r u m o s u l". Dacă cercetăm mai de aproape ceea ce se cuprinde în acest enunț avem aici, iarăși, două lucruri : conținutul, obiectul, și felul în care e prezentat, Cînd e vorba de o operă de artă, începem cu ceea ce ni se înfățișează în chip nemijlocit și numai după aceea întrebăm ce semnificație sau ce conținut are. Ceea ce este exterior nu are nemijlocit valoare pentru noi, ci admitem în dosul lui un ce interior, o semnificație, prin care se însuflețește fenomenul exterior. Ceea ce este exterior trimite la acest suflet al său [...] .

Prin urmare, cu această cerință ca opera de artă să aibă un caracter semnificativ nu am spus mult mai mult sau altceva decît ceea ce formulează principiul caracteristicului stabilit de Hirt. (*E.*, I, 23-26)

[...] ...definiția lui Hirt cuprinde în sine, fără îndoială, și caricaturalul, fiindcă și ceea ce este prezentat caricatural poate fi caracteristic, numai că trebuie să obiectăm îndată că în caricatură caracterul determinat este potențat prin exagerare, fiind astfel oarecum un prisos al caracteristicului. [...] Urîtul, la rîndul său, se raportează mai

strîns la conținut, încît se poate spune că o dată cu principiul caracteristicului este admisă ca determinație fundamentală și urîtul și înfățișarea urîtului. (*E.*, I, 24-25)

CRITICI

Pe una din laturile ei, ironia și-a găsit temeiul ei cel mai adînc în filozofia lui F i c h t e, întrucît principiile acestei filozofii au fost aplicate la artă, Friedrich von Schlegel, ca și Schelling, au plecat de la punctul de vedere al lui Fichte [...] .

[...] ...această virtuozitate a unei vieți ironic artistice se concepe pe sine ca g e n i a l i t a t e d i v i n ă pentru care totul și fiecare nu e decît creatură lipsită de esențialitate, de care creatorul liber, știindu-se detașat de toate, nu se leagă, întrucît pe această creatură o poate și nimici și crea. Cine stă pe această poziție a genialității divine privește de sus cu superioritate peste toți ceilalți oameni, declarați mărginiți și banali, fiindcă ei mai consideră, dreptul, moralitatea etc. ca ferm stabilite, obligatorii și esențiale. [...]

Aceasta este semnificația generală a ironiei geniale și divine, semnificația acestei concentrări a eului în sine, eu pentru care sînt rupte toate legăturile și care nu poate trăi decît în fericirea supremă ce o dă plăcerea de a se contempla și gusta pe sine însuși. Această ironie a fost descoperită de domnul Fr. v. Schlegel, și mulți alții au trăncănit după el despre ea sau trăncăne din nou, imitîndu-l.

[...] Dar ironicul, ca individualitate genială, rezidă în autonimicirea a ceea ce e sublim, măreț, excelent, și creațiile artistice obiective vor avea să ilustreze numai principiul absolutei subiectivități ; ca atare, ele înfățișează

ceea ce are valoare şi preţuire în ochii omului ca lipsit de valoare şi autonimicindu-se. Reiese de aici nu numai că nu se ia în serios moralitatea, dreptul, adevărul, dar că tot ce e mai de preţ şi mai bun nu valorează nimic, întrucît, apărînd în indivizi, în caractere, în acţiuni, acesta se autoinfirmă şi se autonimiceşte, devenind în chipul acesta propria sa ironie. Luată abstract, această formă atinge de aproape principiul comicului, însă, cu toată această înrudire, comicul trebuie deosebit în mod esenţial de ironie. Căci comicul trebuie să se mărginească la faptul că tot ceea ce se autodistruge este ceva în sine lipsit de valoare, este un fenomen fals şi contradictoriu, cum ar fi, de exemplu, o trăsnaie, o încăpăţînare, un capriciu bizar faţă de o pasiune puternică, sau şi un principiu numai pretins solid ori o maximă presupusă fermă. Este însă cu totul altceva să fie înfăţişat — într-un individ şi prin el — drept lipsit de orice valoare ceea ce în realitate este moral şi adevărat, ceea ce în general reprezintă un conţinut în sine substanţial. În acest caz, un asemenea individ e nul şi demn de a fi dispreţuit în ce priveşte caracterul lui, iar arta înfăţişează lipsa de caracter şi slăbiciunea. Aşadar, deosebirea aceasta dintre ironic şi comic este determinată esenţial de c o n ţ i n u t u l a ceea ce este distrus. Dar acest conţinut îl formează personaje reale, incapabile, care nu pot persista pe lîngă scopul lor ferm şi important, ci renunţă la el, lăsîndu-l să se distrugă pe sine. O atare ironie a lipsei de caracter iubeşte ironia. [...] Cînd [...] ironia este luată ca un ton fundamental al reprezentării artistice, din ceea ce este mai puţin artistic decît orice se face principiu adevărat al operei de artă. Deoarece, pe de o parte, apar în opera de artă figuri banale, lipsite de conţinut şi de ţinută, întrucît ceea ce e substanţial se dovedeşte a fi în ele lipsit de valoare, pe de altă parte, se mai adaugă la toate acestea şi amintitele frămîntări nostalgice şi contradicţii nerezolvate ale sufletului. Astfel de plăsmuiri nu pot trezi interes adevărat. De aici permanentele plîngeri venite din partea şcolii ironiei împotriva lipsei de înţelegere profundă, de sensibilitate pentru artă, de geniu la publicul care n-ar pricepe această înălţime a ironiei; adică plîngeri că publicului nu-i plac aceste lucruri înjositoare şi nu-i place ceea ce în parte e pueril, iar în parte lipsit de caracter. Şi e bine că nu plac aceste naturi sărace în conţinut interior şi încărcate de dorinţe, e o consolare că această lipsă de onestitate şi ipocrizia nu sînt pe gustul publicului şi că, dimpotrivă, omul cere ca arta să înfăţişeze marile şi veritabilele lui interese, precum şi caractere care rămîn credincioase faţă de conţinutul ce le determină valoarea. (*E.*, I, 69-74)

Ca observaţie cu caracter istoric ar mai fi de adăugat că îndeosebi S o l g e r şi L u d w i g T i e c k au fost aceia care au accentuat ironia ca principiu suprem al artei.

[...] Solger [...] s-a oprit la acest aspect al negativităţii, negativitate care are înrudire cu dizolvarea ironică a ceea ce e determinat, precum şi a ceea ce este substanţial, în care el văzuse şi principiul activităţii artistice. Dar în viaţa sa reală, date fiind fermitatea, seriozitatea şi distincţia caracterului său, Solger n-a fost nici el însuşi un artist ironic în felul descris mai sus şi nici simţul lui adînc pentru opere de artă veritabile — simţ dezvoltat în măsură considerabilă prin studiul permanent al artei — n-a fost, în această privinţă, de natură ironică. Atît pentru justificarea lui Solger, care — ţinînd seama de viaţa, filozofia şi arta lui — merită să fie deosebit de apostolii ironiei menţionaţi pînă aici.

În ce-l priveşte [...] , Tieck cere, desigur, mereu ironie; cînd însă face aprecierea unor mari opere de artă, recunoaşterea şi descrierea grandorii acestor opere, se înţelege, este excelentă, dar el se înşală crezînd că aici s-ar găsi cea mai bună ocazie de a arăta ce este ironia în opere

cum ar fi, de exemplu, *Romeo și Julieta*, în care nu poate fi vorba de nici o ironie. (*E.*, I, 74-75)

...ironia, are ca inițiator al ei pe Friedrich von Schlegel. Subiectul se știe pe sine în sine ca absolut, tot restul este pentru el nimic; toate determinațiile pe care și le face însuși despre ce e just, bine el știe să le distrugă din nou. El poate să-și propună orice, dar totul e numai vanitate, ipocrizie și insolență. Ironia știe că este stăpînă, peste toate acestea; ea nu ia nimic în serios, ea se joacă cu toate formele. (*F.*, II, 656-657)

...forma cea mai înaltă în care această subiectivitate se concepe și se exprimă în mod complet este chipul care, cu un nume împrumutat lui Platon, s-a numit ironie: căci numai numele este luat de la Platon, care îl întrebuința după un mod de a fi al lui Socrate, pe care acesta îl folosea într-o conversație personală împotriva înfumurării conștiinței inculte și sofistice, spre profitul ideii de adevăr și dreptate, dar care trata în mod ironic numai acea conștiință, nu ideea însăși. Ironia privește numai o comportare a conversației față de persoane: fără orientarea personală, mișcarea esențială a gîndului este dialectica, și Platon era atît de departe de a lua dialecticul pentru sine, sau chiar ironia drept cuvînt ultim și drept ideea însăși, încît, din contră, el cufunda și termina mersul încoace și încolo al gîndului și mai ales al unei opinii subiective în substanțialitatea ideii *. (*D.*, 175)

* Colegul meu decedat, profesorul Solger, a reluat anume expresia de ironie, propusă de d-l Friedrich von Schlegel într-o perioadă timpurie a carierii sale literare și ridicată de el pînă la acea expresie ultimă a subiectivității cunoscîndu-se pe sine ca supremă instanță, dar simțul său mai just și îndepărtat de o atare determinare și înțelegerea sa filozofică a sesizat și reținut din ea cu deosebire latura adevăratului dialectic, pulsul punînd în mișcare considerarea speculativă. Eu nu pot găsi însă aceasta cu totul clar, nici să fiu de acord cu conceptele pe care acesta le dezvoltă în ultima sa lucrare, plină de conținut, o *critică* dez-

Ea [ironia socratică, *n.n.*] are la el [Socrate, *n.n.*] forma subiectivă a dialecticii; ea este un mod de conduită în contactul cu oamenii: dialectica este temei al obiectului, ironia este un mod particular de comportare de la persoană la persoană. Ceea ce voia el să obțină cu ajutorul ei era ca ceilalți să se pronunțe, să arate care le sînt principiile. Și din fiecare teză determinată sau din dezvoltarea ei, Socrate deriva contrariul a ceea ce exprima respectiva teză [...] .

Pe de o parte, această ironie pare a fi ceva neadevărat; Socrate spune că el nu știe cutare lucru și-i sondează pe oameni; dar, privind mai de aproape, aceasta înseamnă că nu se știe ce reprezentări are celălalt despre obiectul în discuție. [...]

voltată asupra *prelegerilor* d-lui August Wilhelm von Schlegel *în ce privește arta dramatică și literatura*. (*Wiener Jahrbuch*, vol. VII, p. 90 și urm.). „Adevărata ironie, spune acolo Solger, p. 92, pleacă de la punctul de vedere că omul, atît timp cît trăiește în această lume prezentă, își poate îndeplini misiunea, chiar în sensul cel mai înalt al termenului, numai în această lume. Totul prin ceea ce credem că depășim scopurile finite este imaginație zadarnică și goală; și ceea ce e mai înalt este prezent pentru acțiunea noastră numai în forma limitată, finită. Aceasta este, înțeles corect, spus platonic și foarte adevărat, în contra năzuinței goale, amintită înainte, în infinitul abstract. Faptul însă că ce e mai înalt se găsește într-o formă finită, mărginită, cum este eticul, și eticul este esențial ca realitate și acțiune, aceasta este foarte diferit de aceea că el ar fi un scop finit. Forma concretă, forma finitului, nu ia conținutului eticului, nimic din substanțialitate și din infinitatea pe care acesta o are în el însuși. Se spune mai departe: „Și tocmai de aceea el (ce e mai înalt) este în noi atît de zadarnic, cît și partea cea mai neglijabilă din noi, și el dispare în mod necesar cu noi și cu sensibilitatea noastră zadarnică, căci în adevăr el nu există decît aici, în Dumnezeu, și în această ruinare el se transfigurează ca ceva divin, la care nu avem parte dacă nu ar fi dată o prezență imediată a acestui divin, care se manifestă tocmai în dispariția realității noastre; dispoziția însă

Ceea ce conţine mare în ea ironia lui Socrate este faptul că prin ea omul este adus să-şi concretizeze reprezentările abstracte, să le dezvolte. [...]

Unii au voit să facă cu totul altceva din această ironie, conferindu-i amploarea unui principiu universal. Friedrich von Schlegel este acela care a avut mai întîi acest gînd, iar Ast l-a repetat. După ei, ironia ar fi modul suprem de comportare al spiritului şi a fost înfăţişată ca fiind tot ce e mai divin [...]

[...] Ironia este jocul cu toate; această subiectivitate nu mai ia nimic în serios. Ea consideră ceva în serios, dar îl nimiceşte din nou şi poate transforma totul în pură aparenţă. Orice adevăr înalt şi divin se dizolvă în nimic (în trivial), orice seriozitate este în acelaşi timp glumă. De ironie ar ţine chiar seninătatea greacă, aşa cum se

în care acest divin iluminează nemijlocit situaţiile umane este ironia tragică." Nu ne-am opri la cuvîntul arbitrar de *ironie* dar este ceva neclar în aceea că ce este *suprem* ar fi ceea ce *dispare* odată cu neantul nostru, şi că divinul se revelează abia în dispariţia realităţii noastre, cum este spus şi la p. 91: „vedem pe eroi înşelîndu-se în ce e mai nobil şi mai frumos în intenţiile şi sentimentele lor, nu numai în ce priveşte succesul, dar şi în ce priveşte *izvorul* şi *valoarea* lor, ba ne ridicăm chiar prin *căderea a ce este mai bun*". Că prăbuşirea tragică a unor figuri de mare înălţime morală (căci căderea justă a unor pure canalii sau criminali, ca de exemplu eroul dintr-o tragedie modernă, *Vina*, are doar un interes poliţist, dar nici unul pentru arta adevărată despre care este vorba aici) nu poate interesa, înălţa şi împăca cu sine însăşi decît dacă asemenea figuri apar unele faţă de altele cu puteri etice diferite, tot atît de justificate, care dintr-o nenorocire intră în *conflict* şi astfel prin această opoziţie au o *vină* faţă de ceva moral din care apare dreptatea şi nedreptatea ambelor, şi astfel adevărata idee etică, curăţită şi triumfătoare asupra acestei *unilateralităţi*, apare în acest fel împăcată în noi, aşa încît nu ce este mai *înalt* în noi e ceea ce se prăbuşeşte şi noi ne *ridicăm* nu prin *decăderea a ce e mai bun*, ci din contra, prin triumful adevărului; că acesta este interesul adevărat, pur etic, al tragediei antice (în cea romantică, această determinare suferă încă o altă modificare) am arătat-o în *Fenomenologia spiritului*. (*D.*, 175-177).

manifestă ea deja în poemele lui Homer, unde Amor îşi bate joc de puterea lui Zeus şi a lui Marte, Vulcan, şchiopătînd, serveşte vin zeilor, iar nemuritorii zei se pornesc pe rîs nesfîrşit, unde Juno o pălmuieşte pe Afrodita. S-a găsit tot astfel ironie în sacrificiile anticilor care consumau ei înşişi ceea ce era mai bun, îndurerarea care surîde, în fericirea şi veselia cea mai mare, fericire care stoarce lacrimi, în rîsul sarcastic al lui Mefistofel, în general în orice trecere dintr-o extremă într-alta, de la ceea ce e excelent la ceea ce mai rău [...] Ipocrizia este înrudită cu ironia aceasta, este cea mai mare ironie. „Viaţa interioară cea mai profundă" de care vorbeşte Ast este tocmai bunul-plac subiectiv, divinitatea aceasta care se ştie pe sine deasupra a toate. Ca iniţiatori ai acestei ironii, despre care ni se spune că este „viaţa cea mai profund interioară", au fost desemnaţi pe nedrept Socrate şi Platon, cu toate că ei au un moment de subiectivitate. I-a fost hărăzit epocii noastre să pună în valoare această ironie. Se pretinde că divinul trebuie să fie ţinuta negativă, contemplarea, conştiinţa deşertăciunii tuturor lucrurilor; singură vanitatea mea mai rămîne în picioare în mijlocul acelei deşertăciuni. A face din conştiinţa nimicniciei tuturor lucrurilor ceva suprem poate fi, desigur, o viaţa profundă, dar profunzimea aceasta nu e decît o adîncime a vidului, cum poate apărea în vechea comedie a lui Aristofan. Ironia lui Socrate este foarte departe de această ironie a epocii noastre. La Socrate, ironia are, ca şi la Platon, o semnificaţie limitată. Ironia *determinată* a lui Socrate este mai mult o manieră de a conserva, este seninătatea sociabilă; ea nu înseamnă nicidecum acea negaţie pură, acea comportare negativă; nu este rîs sarcastic, nici făţărnicia că Ideea ar fi numai glumă. Ironia *tragică* a lui Socrate este însă opoziţia reflectării lui subiective împotriva moralităţii existente; ea nu e conştiinţa că el se găseşte deasupra acestei moralităţi, ci scopul lipsit de pretenţie de

a îndruma spre a d e v ă r a t u l bine, spre Ideea generală. (*F.*, I, 377-381)

Dacă rezultatul, spiritul fiinţînd-pentru-sine, în care orice mijlocire s-a suspendat, este luat numai în sens f o r m a l, lipsit de conţinut, astfel încît spiritul nu este cunoscut deopotrivă ca fiinţînd-î n - s i n e şi ca desfăşurîndu-se în mod obiectiv — atunci acea subiectivitate infinită este numai conştiinţa-de-sine formală, conştiinţa care, în sine, se ştie pe sine drept absolută, i r o n i a care ştie să reducă orice cuprins obiectiv al ei la nimic, la deşertăciune, şi este prin urmare ea însăşi goliciunea şi deşertăciunea, care îşi dă, prin sine, spre determinare, un conţinut întîmplător şi arbitrar, peste care ea rămîne stăpînă şi prin care ea nu este legată, şi cu pretenţia de a sta pe culmea cea mai înaltă a religiei şi filozofiei, se prăbuşeşte, dimpotrivă în arbitrarul gol. (*E./S.*, 388-389)

...ironia este, pe de o parte, adesea lipsită de orice seriozitate adevărată, pe de altă parte, ea sfîrşeşte în pura stare plină de dorinţe a sufletului, în loc de a ancora în acţiune şi în existenţă ; cum a fost, de exemplu, Novalis, unul dintre sufletele cele mai nobile care s-au aflat pe această poziţie şi care, mînat spre vidul ce-l lasă în spirit absenţa unor interese determinate, spre groaza de realitate, a fost împins în acea cvasituberculoză a spiritului. Aceasta este un dor de absolut care nu vrea să coboare în sine acţionînd real şi producînd real, fiindu-i teamă să nu se păteze atingînd ceea ce e finit, cu toate că are în sine sentimentul insuficienţei acestei abstracţii. Astfel, în ironie rezidă, fără îndoială, acea negativitate absolută în care subiectul, nimicind ceea ce este determinat şi unilateral, se raportează la sine însuşi. Întrucît însă [...] distrugerea nu se extinde numai asupra a ceea ce este lipsit de valoare în sine, cum e cazul în comic, unde acesta se manifestă în nulitatea sa, ci se extinde deopotrivă şi asupra a tot ceea ce este excelent şi valoros, ironia, ca o asemenea artă multilaterală a distrugerii şi ca atare plină de dorinţe, păstrează în ea, în opoziţie cu adevăratul ideal, totodată şi elementul neînfrînării ulterioare, element neartistic. (*E.*, I, 166)

Exprimarea profetică a adevărurilor pretinse filozofice aparţine credinţei [...] : astfel au făcut Eschenmayer, Jacobi. Acest d i s c u r s profetic lipsit de concept afirmă de pe scaunul cu trei picioare cutare şi cutare lucru despre fiinţa absolută şi pretinde ca toată lumea să le descopere nemijlocit ca atare în inima sa. Ştiinţa despre fiinţa absolută devine un lucru care priveşte inima, apar o mulţime de inspiraţi care vorbesc, făcînd fiecare un m o n o l o g şi înţelegîndu-l pe celălalt, propriu-zis, numai prin strîngere de mîini şi prin sentimente mute. Cele pe care le spun sînt adesea banalităţi, cînd sînt luate aşa cum sînt spuse ; sentimentul, mimica, inima plină trebuie să vie să le dea accent acestor banalităţi ; pentru sine ele nu spun nimic. Ele se supraliciteazǎ unele pe altele în toane de-ale imaginaţiei, în poezie languroasă. În faţa adevărului îngălbeneşte vanitatea şi se tîrăşte înapoi în sine, surîzînd malitios şi ironic. (*F.*, II, 657-658)

Subiectivitatea constă în absenţa a ceva ferm, dar şi în impulsul spre ceva ferm ; ea rămîne astfel d o r i n ţ ă fierbinte. Această aspiraţie fierbinte a unui s u f l e t f r u m o s este înfăţişată în scrierile lui N o v a l i s. Această subiectivitate rămîne dorinţă, nu ajunge la ceea ce e substanţial, tînjeşte în sine şi se menţine ferm pe această poziţie : este ţesut şi trasare de linii în sine însuşi ; este viată interioară şi relativitate a oricărui adevăr. Extravaganţa subiectivităţii devine adesea nebunie ; cînd rămîne înăuntrul gîndirii, ea este prinsă în vîrtejul intelectului reflexiv, care este totdeauna negativ faţă de sine. (*F.*, II, 658-659)

O altă formă de subiectivitate este subiectivitatea arbitrarului, ignoranța. [...] Acest bun-plac și-a îngăduit orice, ca la cafenea; s-a considerat pe sine poetic, profetic. [...] A pierit onoarea în ce privește filozofarea, căci ea presupune o comunitate de principii ale gîndirii, pretinde elaborarea științifică sau și numai [o oarecare comunitate de] păreri. Însă totul a fost așezat pe subiectivitatea particulară; fiecare era mîndru și disprețuitor față de alții. Reprezentarea gîndirii proprii este în legătură cu acest fapt. Nu poți gîndi pentru alții: gîndirea proprie este dovada; trebuia să scornești o particularitate p r o p r i e, altfel nu erai considerat ca unul care posedă gîndire proprie. Tabloul rău este acela în care pictorul se arată pe sine însuși; originalitate înseamnă a produce ceva cu totul general. Marota gîndirii proprii constă în aceea că fiecare produce lucruri mai insipide decît celălalt. (*F.*, II, 659)

Și mai puțin încă trebuie să ne gîndim la scoaterea în evidență a obiectivității la Cleomene în *Woldemar*; deoarece acest spartan nu este introdus aici în raporturile lui cu patria sa și în forța adevăratei sale virtuți, ci în individualitatea decadenței lui; și aceasta pentru edificarea cui? — a unor femei afectate sau neînsemnate și a unor cetățeni sentimentali.

Dealtfel însă, dat fiind faptul că Jacobi este în ce privește frumusețea morală împotriva conceptului și a obiectivității, putem reține sub acest raport numai figurile prin care el a voit să lămurească ideea sa despre frumusețea morală. Însă tonul fundamental al acestor figuri este această lipsă conștientă de obiectivitate, această subiectivitate suspendată ferm de ea însăși; este permanenta nu chibzuință, ci reflexie asupra personalității sale, e acea considerare care se reîntoarce veșnic la subiect și care pune în locul libertății morale o frămîntare extremă, egoism plin de dorințe și infirmitate morală: este o autocontemplare care întreprinde cu individualitatea frumoasă tocmai acea transformare care s-a petrecut cu credința; anume, aceea de a-și conferi, cu ajutorul acestei conștiințe a frumuseții individuale, conștiința subiectivității suprimate și a egoismului nimicit; dar prin această conștiință sînt instituite și totodată justificate tocmai subiectivitatea extremă și idolatria interioară. După cum la poeții care cunosc ceea ce e veșnic și ceea ce este finit și osîndit, la antici, la Dante și la Orest al lui Goethe, dat pradă, deja în viață, un timp oarecare iadului, găsim exprimată osînda iadului, anume, ca veșnică încătușare cu fapta subiectivă, ca singurătate simțită pînă și în mijlocul celor ce sînt mai aproape de ei înșiși și ca nemuritoarea contemplare a acestei proprietăți, tot astfel vedem înfățișat la eroii Allwill și Woldemar tocmai acest chin al veșnicei autocontemplări nici măcar într-o faptă, ci în și mai marea plictiseală și neputință a existenței goale, și această lipsă de pudoare cînd e vorba de tine însuți înfățișată ca temei al catastrofei întîmplărilor lor neromantice (*unromanhaft*); dar în același timp vedem că acest principiu nu este suprimat în această disoluție și virtutea neproducătoare de catastrofă a întregului ansamblu de caractere ni se înfățișează în chip esențial de mai multe sau mai puține elemente ale susmenționatului iad. (*S.F./C.S.*, 88-89)



OPERA DE ARTĂ

...operele de artă nu sînt elaborate pentru studiu și erudiție, ci, fără acest ocol al unor întinse cunoștințe, prin ele înseles ele trebuie să fie nemijlocit inteligibile și gustate. Deoarece arta nu există pentru un mic cerc închis format din puține persoane deosebit de cultivate, ci ea există pentru națiune în totalitatea ei. *(E.*, I, 278)

Opera este realitatea pe care și-o dă conștiința; ea este aceea în care individul este pentru sine ceea ce el este în sine, și în felul că conștiința pentru care el devine în operă nu este conștiința particulară, ci conștiința universală; el s-a plasat în operă, în genere, în elementul universalității, în spațiul lipsit de determinații al ființei. Conștiința care se întoarce din opera sa este de fapt conștiința universală [...]. *(F.S.*, 227)

[...] opera trebuie să fie și trebuie văzut cum individualitatea își va păstra universalitatea sa în ființa operei și va ști să se satisfacă. *(F.S.*, 227)

Opera este; aceasta înseamnă că ea este pentru alte individualități și este pentru ele o realitate străină, în locul căreia ele trebuie să pună pe a lor și să-și dea prin fapta lor conștiința unității lor cu realitatea; adică

interesul pus de ei prin natura lor originară în acea operă este un altul decît propriul interes al acestei opere, care este astfel transformată în altceva. Opera este astfel, în genere, ceva trecător, care va fi ștearsă prin jocul contrar al altor forțe și interese și care prezintă mai degrabă realitatea individualității ca fiind dispărută decît ca fiind împlinită. *(F.S.*, 227-228)

[...] adevărul constă numai în unitatea conștiinței cu acțiunea, și opera adevărată este numai acea unitate a acțiunii și a ființei, a voinței și îndeplinirii. *(F.S.*, 229)

[...] opera adevărată [...] este faptul-însuși *(die Sache selbst)*, care se afirmă în mod strict și este experimentat ca aceea ce rămîne, independent de „fapt", care este contingența acțiunii individuale ca atare, a împrejurărilor, a mijloacelor și a realității. *(F.S.*, 230)

Conștiința [...] nu mai este preocupată de „fapt" ca de acest fapt singular al ei, ci este preocupată de el ca fapt, ca un universal care este pentru toți. Ea se amestecă deci în acțiunea și opera lor și, cînd ea nu poate să le-o mai ia din mînă, ea se interesează măcar prin aceea că își face de lucru judecînd-o; dacă ea pune ștampila aprobării și laudei sale, aceasta se înțelege în sensul că ea nu laudă în operă numai opera însăși, ci totodată propria ei generozitate și moderație, în sensul de a nu fi distrus opera ca operă, și nici prin critica ei. Arătînd un interes pentru operă, ea se savurează în acesta pe ea însăși; la fel, opera criticată de ea îi este binevenită tocmai pentru această plăcere a propriei sale acțiuni, care îi este provocată prin aceasta. *(F.S.*, 234)

...oricît ar forma ea o lume armonioasă în sine și rotunjită în sine, opera de artă însăși nu există totuși pentru sine ca obiect real și izolat, ci ea este pentru noi, pentru publicul care o contemplă și o gustă. [...] Astfel, orice operă de artă este un dialog cu oricine stă în fața ei. *(E.*, I, 268)

DELIMITĂRI

...noi excludem de îndată din știința frumosului artistic, frumosul din natură. [...] Deoarece frumusețea artistică e frumusețea născută și renăscută din spirit și cu cît spiritul și producțiile lui sînt superioare naturii și fenomenelor ei, tot pe atît este și frumosul artei superior frumuseții naturii.

[...] Superioritatea spiritului și a frumosului artistic față de natură nu e însă numai relativă, ci numai spiritul este ceea ce e veritabil, ceea ce cuprinde totul în sine, încît orice frumos nu este cu adevărat frumos decît întrucît participă la acest ce superior și e generat prin acesta. În sensul acesta, frumosul din natură apare numai ca un reflex al frumosului aparținător spiritului, ca un mod imperfect, necomplet, un mod de-a fi care, după substanța sa, este conținut în însuși spiritul. [...] Cînd e vorba despre frumusețea naturii, prea ne simțim poposind în nedefinit și lipsiți de criteriu și, din această cauză, o astfel de cercetare ar prezenta prea puțin interes. *(E.*, I, 7-9)

Artei îi stau la dispoziție nu numai întreaga bogăție a formațiilor naturii, cu toată strălucirea ei multiplă și variată, ci imaginația creatoare poate să se extindă, dincolo de toate acestea, în chip inepuizabil în sfera propriilor sale producții. *(E.*, I, 11)

O egală lipsă de înțelegere se dovedește cînd se consideră realitățile spirituale ca fiind de mai mică valoare decît lucrurile naturii, cînd operele de artă umană sînt socotite mai prejos de lucrurile naturii, pentru motivul că pentru cele dintîi materialul trebuie luat din afară și că ele nu sînt vii; ca și cum forma spirituală nu ar conține o vitalitate mai ridicată și n-ar fi mai demnă de spirit decît forma naturală, iar forma în general n-ar fi mai sus decît materia, și în orice realitate etică, ceea ce putem numi materie n-ar aparține în întregime spiritului singur: ca și cum în natură ce este mai înalt, viul, nu și-ar lua și el materia din afară. Natura, se mai adaugă mai departe ca privilegiu al ei, rămîne, cu toată accidentalitatea existențelor ei, credincioasă unor legi eterne: dar tot astfel și domeniul conștiinței de sine! *(E./N.*, 26)

Magnetismul se preface mai întîi în independența universală, în cristalul pămîntului, — linia se transformă în întregul spațiu rotund. Cristalul individual însă este, ca magnetism real, totalitatea aceasta în care impulsul s-a stins și contrarii sînt neutralizați, luînd forma indiferenței; magnetismul își exprimă atunci diferența sa ca determinare a suprafeței. În felul acesta nu mai avem configurare internă, care pentru a exista ar avea nevoie de un altul, ci ea există prin ea însăși. Orice configurare are în sine magnetismul; căci ea este o delimitare completă în spațiu, care este pusă de impulsia imanentă, de meșterul artist al formei. Ea constituie o activitate mută a naturii, care își înfățișează dimensiunile în afara timpului, propriul principiu de viață al naturii, care se înfățișează fără acțiune, și despre formațiile căruia nu se poate spune altceva decît că ele există. *(E./N.*, 227)

Cartea lui Goethe asupra *Metamorfozei* plantelor a făcut începutul unui mod rațional de a gîndi asupra naturii plantei, abătînd reprezentarea de la goana după simple amănunte și îndreptînd-o spre cunoașterea *unității* vieții. *(E./N.,* 404)

De aceea Goethe a definit, cu un înalt simț al naturii, creșterea plantei drept metamorfoză a uneia și aceleiași formațiuni. [...] Interesul lui Goethe însă se îndreaptă spre dovada că toate aceste părți diferente ale plantei constituie o viață fundamentală simplă rămînînd închisă în sine, și toate formele sînt transformări exterioare ale uneia și aceleiași esențe identice care le stă la bază — și aceasta nu numai în Idee, ci și în existență, fiece membru putînd de aceea trece foarte lesne în celălalt; un suflu spiritual fugitiv al formelor, suflu care nu merge pînă la distrugerea fundamentală calitativă, ci constituie numai o metamorfoză ideală în substanța materială a plantei. *(E./N.,* 409-410)

Goethe a prezentat unitatea, în mod ingenios, ca o scară spirituală. Metamorfoza este însă numai una din laturi, care nu epuizează întregul; trebuie să fim atenți și la distincția formațiunilor, cu care abia apare adevăratul proces al vieții. *(E./N.,* 416)

...necesitatea frumosului artistic derivă din lipsurile realității nemijlocite, iar sarcina lui trebuie stabilită în sensul că frumosul artistic are chemarea să înfățișeze fenomenul vieții și îndeosebi pe acela al celei spirituale, în libertatea lui și în mod exterior, și să facă din exterior un ce adecvat conceptului acestuia. Numai atunci a fost scos adevărul din mediul său temporal, din dispersiunea sa în noianul finităților exterioare, conferindu-i-se în același timp o apariție exterioară, din care nu mai stră-

vede sărăcia naturii și a prozei, ci o existență demnă de adevăr, care subzistă acum ca atare în liberă neatîrnare, întrucît își are destinația în ea însăși și nu și-o găsește sădită în ea de către altceva. *(E.,* I, 159)

Referitor la această opoziție dintre idealul artistic și natură, esențialul ce trebuie stabilit este cuprins în următoarele:

Formele naturale existente ale conținutului spiritual trebuie să fie luate, de fapt, ca simbolice, în sensul general că ele nu sînt nemijlocit valabile pentru ele însele, ci sînt apariție a interiorului și spiritualului, pe care ele îl exprimă. Faptul acesta constituie deja idealitatea lor în afara artei, în existența lor reală, spre deosebire de natură ca atare, care nu înfățișează nimic spiritual. Acum, în artă, pe treapta ei superioară, trebuie să-și primească forma sa exterioară conținutul interior valoros al spiritului. Acest conținut rezidă în spiritul omenesc real, și astfel întocmai ca interiorul uman în general, el își are forma sa exterioară dată, formă în care el se exprimă pe sine. [...] Dar caracterul viu al idealului se bazează tocmai pe faptul că această semnificație spirituală fundamentală și determinată care trebuie să fie reprezentată este elaborată pînă la capăt și complet în toate părțile particulare ale fenomenului exterior, în ținută, poziție, mișcare, trăsăturile feței, în forma și figura membrelor etc., încît nu rămîne nimic gol și nesemnificativ, ci totul se dovedește a fi străbătut de acea semnificație. De exemplu, ceea ce ni se pune înaintea ochilor în ultimul timp din sculptura elenă ca provenind de fapt de la Fidias ne impresionează cu deosebire prin caracterul său cu totul viu. Idealul mai este încă ținut ferm în forma lui severă și nu a alunecat încă făcînd trecerea la grațios, la amabil, la plin și suav, ci păstrează încă fiecare formă în relație fermă cu semnificația generală care trebuie să fie

încorporată. Acest caracter extrem de viu al operelor lor îi distinge pe marii artişti.

O astfel de semnificaţie fundamentală trebuie numită abstractă faţă de particularitatea lumii reale a fenomenelor, şi anume îndeosebi în sculptură şi în pictură, care nu reţin decît un moment, fără să treacă mai departe la dezvoltări multilaterale, prin care Homer, de exemplu, a avut posibilitatea să descrie caracterul lui Ahile ca fiind tot atît de dur şi de crud pe cît era de blînd şi de prietenos şi să-l înfăţişeze şi cu multe alte trăsături sufleteşti. (*E.*, I, 178-179)

Ne-am putea închipui însă că artistul trebuie să-şi aleagă de aici şi de acolo cele mai bune forme din ceea ce este dat şi să le combine, sau apoi, cum se întîmplă, să-şi caute fizionomii, poziţii etc. din colecţii de gravuri în aramă şi pe lemn, spre a găsi formele juste pentru conţinutul ce vrea să-l exprime. Dar cu această culegere şi alegere lucrul nu s-a terminat, ci artistul trebuie să se comporte în mod creator şi plăsmuind total şi dintr-o u n i c ă ţîşnitură în propria-i imaginaţie semnificaţia ce-l animă, recunoscînd formele corespunzătoare, cu simţire şi sentiment adînc. (*E.*, I, 180)

Potrivit unei prejudecăţi răspîndite, arta şi-ar fi făcut începutul cu ceea ce este s i m p l u şi n a t u r a l. Într-un anumit sens putem admite, se înţelege, acest lucru, anume ceea ce e grosolan şi sălbatic este, fără îndoială, faţă de spiritul autentic al artei ceea ce e mai natural şi mai simplu. Altceva este însă naturalul, ceea ce e viu şi simplu al artei ca artă frumoasă. Începuturile simple şi naturale în sensul de forme brute încă nu aparţin nicidecum artei şi frumuseţii, ca, de exemplu, figurile simple ale copiilor, care desenează din cîteva trăsături o figură omenească, un cal etc. Frumuseţea ca operă a spiritului, dimpotrivă, are nevoie, chiar pentru începuturile ei, de o tehnică deja elaborată, de numeroase încercări şi de exerciţiu, iar simplitatea ca simplitate a frumosului, grandoarea ideală, este mai curînd un rezultat care n-a reuşit decît după multilaterale încercări să depăşească ceea ce e variat, pestriţ, confuz, lipsit de măsură, obositor şi să ascundă şi să distrugă tocmai prin această victorie toate lucrurile pregătitoare şi toată schelăria, încît acum frumuseţea pare a se fi născut liberă, cu totul neîmpiedicată, dintr-o unică ţîşnire. Lucrurile se petrec aici ca în cazul comportării unui om cultivat care în tot ce spune şi face se mişcă cu totul simplu, liber şi natural, dar care nu posedă din naştere această libertate şi simplitate, ci le-a cîştigat numai ca rezultat al unei culturi desăvîrşite. (*E.*, II, 9)

Întrucît admitem, chiar pentru om, că din mîinile lui ies şi opere proaste: apoi în natură trebuie să existe şi mai multe opere de acestea, de vreme ce ea este Ideea în modalitatea exteriorităţii. La om cauza acestui lucru stă în capriciile lui, în arbitrarul şi neglijenţa lui: de pildă cînd în muzică se introduce pictura, sau cînd se pictează cu pietre, ca în mozaicuri, sau cînd se transpune epopeea în dramă. În ce priveşte natura, condiţiile exterioare sînt cele care tulbură alcătuirea vieţuitorului; condiţiile acestea au însă asemenea defecte fiindcă viaţa este nedeterminată şi îşi primeşte determinaţiile ei particulare şi de la aceste exteriorităţi. Formele naturii nu pot fi deci strînse într-un sistem absolut, şi astfel speciile animalelor sînt expuse hazardului. (*E./N.*, 542)

Numai gîndul, intelectul poate face deosebiri fixe: numai spiritul, fiindcă este spirit, poate produce opere conforme acestor distincţii riguroase. Operele datorate artei sau ştiinţei sînt atît de abstracte şi esenţial individualizate, încît ele rămîn credincioase determinării lor individuale şi nu amestecă într-însele deosebiri de esenţă.

Cînd se ajunge la amestec în artă, ca de pildă în proza poetică și poezia prozaică, în istoria dramatizată, sau cînd se introduce pictură în muzică sau în poezie, sau se pictează cu pietricele și se înfățișează buclele de păr în sculptură (și basorelieful este o pictură statuară), se lezează caracterul specific al artelor; căci numai exprimîndu-se printr-o individualitate determinată, poate geniul să creeze o operă de artă autentică. Dacă un om vrea să fie poet, pictor, filozof, lucrurile se petrec la fel. În natură nu acesta este cazul: o formație se poate îndrepta spre două laturi deosebite. (*E./N.*, 551)

...în primul rînd, natura din parte-i oferă omului cele trebuincioase, și, în loc să pună piedici în calea intereselor și scopurilor lui, ea, din contra, îi se oferă de la sine, favorizîndu-le pe toate căile. Dar, în al doilea rînd, omul are trebuințe și dorințe pe care natura nu e în stare să le satisfacă în chip nemijlocit. În aceste cazuri el e nevoit să-și obțină îndestularea necesară prin mijlocirea propriei sale activități; e nevoit să pună stăpînire pe lucrurile naturii, să le îndrepte, să le formeze, să înlăture ceea ce este jenant prin îndemînare cîștigată prin propriu efort și să transforme astfel exteriorul în mijloc cu ajutorul căruia el este în măsură să se dezvolte conform tuturor scopurilor sale. (*E.*, I, 261)

Căci ceea ce este autentic ideal constă nu numai în faptul ca omul să fie în general ridicat deasupra și în afara simplei seriozități a atîrnării, ci să se găsească înconjurat de o abundență care să-i îngăduie să se joace liber și vesel cu mijloacele naturii. (*E.*, I, 262)

Primul fel în care arta a încercat să înlăture toată această sferă [a dependențelor de natură și de proza vieții, *n.n.*] a fost reprezentarea unei așa-numite epoci de aur, sau și aceea a unei stări idilice. [...]

[...] Dar tot astfel multe dezavantaje, însă în direcție opusă, prezintă și starea de cultură generală, contrară stării idilice. Vasta legătură a trebuințelor și a muncii, a intereselor și a satisfacerii lor este complet dezvoltată în toată extinderea ei, și fiecare individ, privat de neatîrnarea sa, e îngrădit într-o nesfîrșită serie de dependențe față de alții. [...]

[...] Prin urmare, cea mai potrivită pentru arta ideală se va dovedi a fi o a treia stare, situată la mijloc între idilica epocă de aur și complet dezvoltatele și multilateralele relații ale societății civile. Aceasta este o stare generală a lumii, așa cum am învățat deja s-o cunoaștem ca pe o stare ideală cînd a fost vorba de cea eroică. Epocile eroice nu mai sînt limitate la amintita sărăcie idilică a intereselor spirituale, ci trec dincolo de acestea, la pasiuni și la scopuri mai profunde; dar mediul cel mai apropiat al indivizilor, satisfacerea nevoilor lor nemijlocite, e încă opera proprie a lor. [...]

O astfel de stare găsim, de exemplu, la Homer. [...]

Dar un astfel de mod de reprezentare, aplicat la subiecte luate din epoci de mai tîrziu, epoci complet dezvoltate, prezintă totdeauna mare dificultate și pericol. Totuși, sub acest raport, Goethe ne-a dat în *Hermann și Dorothea* un model desăvîrșit. (*E.*, I, 264-266)

Această stare mijlocie sau intermediară [între lipsita de spirit cufundare în natură și spiritualitatea cu totul liberată de ea, *n.n.]*, în care spiritul își înfățișează reprezentările în forma lucrurilor naturii numai fiindcă el nu și-a dobîndit încă o formă mai înaltă, dar se străduiește să potrivească în această legare una cu alta cele două laturi, această stare este în general — opusă intelectului prozaic — poziția poeziei și a artei. (*E.*, I, 324-325)

...arta are chemarea de a concepe și înfățișa existența ca adevărată în apariția sau fenomenele ei, adică

de a o concepe și reprezenta în potrivirea ei cu conținutul său adecvat și existent în sine și pentru sine. Prin urmare, adevărului artei nu-i este îngăduit să fie simplă exactitate — la care se mărginește așa-numita imitație a naturii —, ci exteriorul trebuie să se acorde cu un interior care este în concordanță cu sine însuși și care tocmai din acest motiv se poate revela în exterior ca sine însuși. *(E.*, I, 161-162)

...dacă se oprește la scopul formal al s i m p l e i i m i t ă r i, arta oferă, în loc de viață reală în general, numai simulacrul vieții. *(E.*, I, 48)

...atunci cînd este simplă imitație, arta sucombă în concurența ei cu natura, dînd impresia unui vierme care încearcă să se tîrască după un elefant. *(E.*, I, 49)

Există portrete despre care s-a spus cu spirit că se aseamănă grețos cu modelul, iar Kant aduce, cu privire la această plăcere cauzată de imitație, un alt exemplu. Anume, ne săturăm repede de un om care știe să imite perfect trilurile privighetorii — și există de aceștia —, dar, de îndată ce descoperim că autorul trilurilor a fost un om, sîntem dezgustați de un astfel de cîntec. Nu recunoaștem atunci în aceasta decît un tur de forță și nu libera producție a naturii, nici operă de artă. [...] În general, această plăcere, cauzată de dexteritate în imitare, nu poate fi niciodată decît mărginită, și-i stă mai bine omului să găsească bucurie în ceea ce produce el din sine însuși. *(E.*, I, 49)

Întrucît apoi principiul imitării este cu totul formal, cînd se face scop din el dispare însuși f r u m o s u l o b i e c t i v. Deoarece atunci nu mai e vorba cum este făcut, ce calitate are ceea ce trebuie reprodus, ci are

importanță numai să fie imitat p r e c i s. Obiectul și conținutul frumosului este considerat cu totul indiferent. *(E.*, I, 49-50)

...dacă aruncăm o privire asupra diferitelor arte, vom recunoaște îndată că, deși p i c t u r a și s c u l p t u r a ne înfățișează obiecte ce par asemănătoare obiectelor naturale sau al căror tip este luat în esență din natură, dimpotrivă, opere ale a r h i t e c t u r i i, care aparține și ea artelor f r u m o a s e, întocmai ca și opere ale p o e z i e i, întrucît ele nu se mărginesc la simple descrieri, nu pot fi numite imitații ale naturii. *(E.*, I, 51)

...scopul artei trebuie să rezide și în altceva decît în simpla imitare formală a ceea ce există, imitație care în orice caz nu poate da naștere decît la p e r f o r m a n ț e tehnice, dar nu la o p e r e de artă. Se înțelege, un moment esențial al operei de artă este ca ea să aibă la bază formele naturii, fiindcă arta plăsmuiește în forma fenomenului exterior, și deci totodată natural. [...] Dar, cu toate că această tendință [a timpurilor din urmă, de a studia și imita natura, *n.n.*] cuprinde în ea, sub un anumit aspect, ceva just, totuși naturalețea cerută nu constituie ca atare ceea ce este substanțial și prim, stînd la temeiul artei. Prin urmare, deși naturalețea înfățișării exterioare constituie o determinație esențială, totuși s c o p u l artei nu este nici simpla imitare a fenomenelor exterioare ca exterioare nici naturalețea existentă nu este r e g u l a artei. *(E.*, I, 51-52)

Interesul artistic se deosebește de interesul practic al dorinței prin faptul că el își lasă obiectul să subziste liber pentru sine, în timp ce dorința îl întrebuințează în folosul ei, distrugîndu-l; de considerarea teoretică a inteligenței științifice, dimpotrivă, contemplarea artistică se deosebește, în sens invers, întrucît ea are interes pentru

obiect așa cum există el ca obiect individual și nu caută să-l transforme în ideea lui generală sau în concept. (*E.*, I, 44).

...contemplarea frumosului are caracter liberal, ea înseamnă a lăsa obiectele să subziste ca obiecte în sine libere și infinite, a nu voi să le posezi și să le întrebuințezi ca pe unele ce sînt folositoare pentru nevoi și scopuri finite. (*E.*, I, 122)

...înlăturăm explicit mai sus-menționata concepție care socotește arta utilizabilă pentru multiple alte conținuturi și interese ce-i sînt străine. În schimb, religia recurge destul de frecvent la artă pentru a sensibiliza mai bine adevărul religios sau spre a-l plasticiza pentru imaginație, și atunci arta stă, desigur, în serviciul unui domeniu diferit de ea. (*E.*, I, 109)

Cît privește instruirea, acest scop n-ar putea fi decît acela de a aduce în lumina conștiinței, cu ajutorul operei de artă, conținuturi spirituale esențiale în sine și pentru sine. Sub acest raport, trebuie să afirmăm că arta, cu cît se situează mai sus, cu atît mai mult are să cuprindă în ea astfel de conținuturi, și numai în esența unui atare conținut găsește ea criteriul dacă ceea ce este exprimat e sau nu e valoros. Arta a devenit, de fapt, prima învățătoare a popoarelor.

Cînd însă instruirea este tratată într-un fel atît de exclusivist ca scop, încît natura generală a conținutului reprezentat apare ca o propoziție abstractă, reflexie prozaică, învățătură generală, direct pentru sine, fiind explicată ca atare, și nu conținută numai indirect și implicit în plăsmuirea artistică concretă, atunci din această separare forma sensibilă, figurată, tocmai care face din opera de artă operă de artă, nu este decît un adaos secundar, un înveliș explicit afirmat ca simplu înveliș, o aparență explicit afirmată ca simplă aparență. Dar prin aceasta însăși natura operei de artă este alterată; fiindcă opera de artă nu trebuie să înfățișeze intuiției conținutul în forma lui generală ca atare, ci generalitatea acestuia trebuie s-o prezinte absolut individualizată, singularizată în forma sensibilă. Cînd opera de artă nu ia naștere pe baza acestui principiu, ci scoate în evidență generalul în forma și cu intenția unei învățături generale, elementul figurat și sensibil devine numai decor exterior și superfluu, iar opera de artă devine ceva ce suferă de o ruptură interioară și la care formă și conținut nu mai apar concrescute. Individualul sensibil și generalul spiritual au devenit în acest caz exterioare unul față de celălalt. (*E.*, I, 56-57)

...în ce privește relația artei cu îndreptarea morală, se poate spune [...] același lucru ca și referitor la scopul instruirii. Este ușor de admis că nu este îngăduit ca arta în principiul ei să aibă ca intenție imoralitatea și promovarea ei. Dar una este să faci din moralitate scop explicit al reprezentării artistice, și altceva este să nu faci din moralitate un astfel de scop. Din orice operă de artă autentică se poate scoate o morală, totuși, fără îndoială, aici este vorba de o explicație și, de aceea, de cel ce scoate morala. (*E.*, I, 58)

...se năruie [...] semnalata falsă poziție, după care arta ar trebui să servească drept mijloc pentru scopuri morale și în general să se pună în serviciul supremului scop moral al lumii, instruind și ameliorînd, deci poziția falsă după care arta nu și-ar avea în ea însăși scopul său substanțial, ci în altceva. [...] Greșeala rezidă aici în faptul că atunci opera de artă trebuie să se raporteze la altceva, propus conștiinței ca ceea ce este esențial, ca ceea ce trebuie să fie, astfel încît acum opera de artă n-ar avea valoare decît ca instrument util pentru realizarea acestui

scop valabil pentru sine în chip independent, în afara domeniului artei. Împotriva acestui fel de a vedea trebuie să afirmăm că arta este chemată să descopere a d e v ă r u l în forma plăsmuirii artistice sensibile [...] și că, prin urmare, arta își are scopul final în ea însăși, în însăși această reprezentare și dezvelire. Căci alte scopuri, cum sînt: instruirea, purificarea, ameliorarea, cîștigul bănesc, fuga după faimă și cinste, nu privesc opera de artă ca atare și nu-i determină conceptul. *(E.*, I, 61)

CORELĂRI

C e e a c e e i d e a l *(das Ideale)* are o semnificație mai determinată (a frumosului și a ceea ce ține de el) decît c e e a c e e d e n a t u r ă i d e a l ă *(das Ideelle)* [...] *(Ș.L.*, 133)

...poeticul autentic în artă este tocmai ceea ce am numit ideal. *(E.*, I, 168)

...frumosul însuși trebuie conceput ca idee, și anume ca idee într-o formă determinată, ca i d e a l. *(E.*, I, 113)

Spunînd că frumusețea este idee, am spus totodată că f r u m u s e ț e și a d e v ă r sînt u n u l ș i a c e l a ș i lucru. Adică, frumosul trebuie să fie adevărat în sine însuși. Dar, privite mai de aproape, adevărul și frumosul s e d e o s e b e s c unul de altul. Anume: a d e v ă r a t ă este ideea ca idee în sine și conform principiului ei general [...] ....f r u m o s u l se determină pe sine ca r ă s f r î n g e r e sau reflectare sensibilă a ideii. *(E.*, I, 118)

...frumosul e în sine însuși i n f i n i t și liber. Căci cu toate că el poate avea un conținut particular, și prin aceasta mărginit, acest conținut trebuie să apară în existența lui, totuși, ca totalitate în sine infinită și ca l i b e r t a t e, întrucît frumosul este totdeauna și pretutindeni conceptul care nu se opune obiectivității sale, situîndu-se față de aceasta în opoziția unei unilaterale și abstracte finități, ci el se contopește cu obiectivitatea sa, fiind, datorită acestei unități imanente și acestei desăvîrșiri infinit în sine. *(E.*, I, 119)

Idealul este, prin urmare, realitatea retrasă din mulțimea amănuntelor și a contingențelor, întrucît în însăși această exterioritate interiorul apare erijat în fața generalității ca i n d i v i d u a l i t a t e v i e. [...] În poezia sa *Idealul și viața*, în opoziție cu realitatea și cu durerile și conflictele ei, Schiller vorbește despre „frumusețea liniștitei țări a umbrelor". O astfel de împărăție a umbrelor este idealul [...] ...idealul se prezintă în exterior unit cu sine însuși și sprijinit liber pe sine însuși, fericit în sine în formă sensibilă, bucurîndu-se de sine și gustîndu-se pe sine. *(E.*, I, 162-163)

Calmul senin și fericirea, acest mod-de-a-și ajunge sieși în propriile sale margini, această mulțumire o putem așeza în această privință în loc prim ca trăsătură fundamentală a idealului. Forma artistică ideală stă înaintea noastră ca un zeu fericit. Anume, pentru zeii fericiți nevoia, mînia și interesele și scopurile finite nu sînt ceva absolut serios, iar această retragere în sine însuși în fața negativității a tot ce este particular le conferă zeilor trăsătura seninătății și a liniștii. Acest înțeles îl are cuvîntul lui Schiller: „Serioasă e viața, s e n i n ă este arta". Este adevărat, s-au făcut în mod pedant destul de des glume pe seama acestei aserțiuni a lui Schiller, fiindcă arta în general, și îndeosebi propria poezie a lui Schiller, este tot ce poate fi mai serios — cum dealtfel artei ideale de fapt nu-i lipsește seriozitatea —, dar caracterul ei esențial rămîne, în cuprinsul seriozității însăși, senină-

tatea. Această forță a individualității, acest triumf al libertății concrete concentrate în sine, este ceea ce descoperim mai ales la operele de artă antice în calmul senin al figurilor lor. Și acesta e cazul nu numai cînd este vorba de stări de mulțumire lipsite de conflict, ci chiar cînd o ruptură adîncă a sfîșiat subiectul în el însuși, ca și în întreaga lui existență. Deoarece, deși eroii tragici, de exemplu, sînt reprezentați învinși de soartă, totuși sufletul lor se retrage în simpla lui interioritate, pronunțînd : așa este ! *(E.,* I, 163-164)

Starea ideală a lumii, pe care, spre deosebire de realitatea prozaică, arta este chemată să o reprezinte... *(E.,* I. 202)

...stilul ideal, de o frumusețe pură, se mișcă la mijloc între expresia pur substanțială a obiectului și angajarea totală în agreabil. Putem reține drept caracter al acestui stil vivacitatea supremă înăuntrul unei grandori calme și frumoase, trăsătură ce trebuie admirată în operele lui Fidias sau la Homer. Aceasta înseamnă că, de oriunde ar fi privită opera de artă, toate punctele, formele, întorsăturile, mișcările, membrele sînt pline de o viață în care nimic nu e neînsemnat și lipsit de expresie, ci totul este activ și eficace, manifestînd mișcarea și pulsul însuși al vieții libere, o plenitudine de viață care înfățișează însă în esență numai un unic tot, este expresia numai a unui unic conținut, a unei unice individualități și acțiuni. *(E.,* II, 11)

Arta liberă, frumoasă este fără nici o grijă în ceea ce privește forma ei exterioară, în care ea nu lasă să se observe nici o reflexie propriu-zisă, nici un scop, nici o intenționalitate, ci în fiecare expresie, în fiecare întorsătură ea nu face decît să trimită la Ideea și sufletul întregului. Numai în chipul acesta se menține caracterul ideal al stilului frumos, care nu este nici aspru și nici sever,

ci înclină deja spre seninătatea frumosului. Nu este forțată nici o expresie și nici o parte, fiecare membru apare pentru sine, bucurîndu-se de propria-i existență, dar în același timp se resemnează să fie numai moment al întregului. *(E.,* II, 12)

...arta în general, și cu deosebire pictura a renunțat deja, în urma altor impulsuri, la această manie a așa-ziselor idealuri, făcînd cel puțin încercarea de a realiza lucruri mai pline de conținut și de viață în formă și cuprins, prin împrospătarea interesului pentru pictura italiană și germană mai veche, ca și pentru pictura olandeză de mai tîrziu.

Dar, pe de altă parte, lumea s-a săturat și de populara naturalețe în artă, întocmai ca de amintitele idealuri abstracte. În teatru, de exemplu, fiecare dintre noi este plictisit de banalele istorii casnice și de reprezentarea lor după natură. Necazurile taților cu soțiile, cu fiii și fiicele, tînguielile lor împotriva salariilor și a cheltuielilor, contra dependenței de miniștri și a intrigilor valeților și secretarilor și, tot astfel, necazurile gospodinei cu servitoarele la bucătărie și cu chiriașii sensibili îndrăgostiți de fetele lor — toate aceste griji și mizerii le găsește fiecare mai bine și mai fidele naturii în propria-i casă *(E.,* I, 167)

...dacă reținem nebuloasa reprezentare a timpului mai nou despre ceea ce este de natură ideală, ar putea să pară că arta trebuie să-și taie orice legătură cu această lume a relativului întrucît latura exteriorității ar fi ceva complet indiferent, ceva ce față de spirit și interioritatea lui ar fi ceea ce e trivial și nedemn. [...] Dar idealul autentic nu se oprește la ceea ce este nedeterminat și e numai interior, ci în integralitatea lui el trebuie să se exteriorizeze și ca formă intuitivă determinată a exteriorului pe toate laturile acestuia. Fiindcă omul, acest centru desăvîrșit al

idealului, *trăiește*; în chip esențial, acum și aici... (*E.*, I, 250)

Pe de o parte, opera de artă conferă conținutului idealului în general forma concretă a realității, reprezentîndu-l ca stare determinată, situație particulară, caracter, eveniment, acțiune, și anume în forma existenței totodată exterioare; pe de altă parte, arta transpune acest fenomen, în sine deja total, într-un material *sensibil* determinat, creînd astfel o lume nouă, o lume a artei, vizibilă și ochiului și perceptibilă și cu urechea. (*E.*, I, 251)

...arta nu se poate dispensa de ceea ce este finit și nu trebuie să-l trateze ca pe ceva ce e numai rău, ci să-l contopească, conciliat, cu ceea ce este veritabil. (*E.*, I, 262)

...opera de artă nu este, fără îndoială, simplă reprezentare generală, ci este întruparea reprezentată a acesteia. Dar, născută din spirit și din elementele de reprezentare ale lui, ea, cu toată natura sa vie, trebuie să lase să străbată prin ea acest caracter al generalității. Acest fapt constituie idealitatea mai înaltă a poeticului față de idealitatea formală a simplei elaborări. Aici însă sarcina operei de artă este de a prinde obiectul în universalitatea lui și de a înlătura din apariția lui exterioară ceea ce pentru exprimarea conținutului ar rămînea numai ca ceva exterior și indiferent. Din această cauză, artistul nu introduce în formele și modurile de exprimare artistică tot ce găsește dat în lumea exterioară și pentru că îl găsește dat, ci el prinde numai trăsăturile juste și conforme cu conceptul lucrului, dacă vrea să creeze poezie autentică. (*E.*, I, 170-171)

...în arta poeziei genul expresiei este totdeauna reprezentare generală, spre deosebire de amănuntul individual natural; în loc de lucru, poetul ne dă totdeauna numai numele, cuvîntul, în care individualul devine generalitate, întrucît cuvîntul este produs de reprezentare, purtînd deja prin aceasta în el caracterul generalului sau al universalului. [...] Poeziei îi este îngăduit să scoată totdeauna în evidență numai ceea ce este energic, esențial, semnificativ, și tocmai acest esențial expresiv este ceea ce e ideal și nu simplu dat, ale cărui amănunte, înfățișate într-o întîmplare oarecare, într-o scenă etc., ar trebui să devină fade, lipsite de spirit, obositoare și insuportabile.

Dar, în privința acestui fel de generalitate, o artă se dovedește a fi mai ideală, iar alta îndreptată mai mult către abundența intuiției exterioare. De exemplu, sculptura este în plăsmuirile ei mai abstractă decît pictura, în timp ce în arta poeziei poezia epică va fi, în privința vioiciunii exterioare, pe de o parte, depășită de reprezentarea reală a unei opere dramatice, pe de altă parte, însă poezia epică depășește și ea arta dramatică ca deplinătate intuitivă, întrucît cîntărețul epic ne înfățișează imagini concrete luate din intuiția celor întîmplate, iar poetul dramatic, din contra, trebuie să se mulțumească cu motivele interioare ale acțiunii, cu acționarea asupra voinței și cu reacțiunea interiorului. (*E.*, I, 172-173)

În sfera subiectivă, în care ne găsim aici, reprezentarea *generală* este ceea ce e *interior* — *imaginea*, în schimb, este ceea ce e *exterior*. Determinațiile acestea două, care stau aici față în față, sînt la început încă separate, ele sînt însă, în separația lor, unilaterale. Celei dintîi îi lipsește exterioritatea, caracterul intuitiv — celei din urmă, demnitatea de a fi ridicată la nivelul de expresie a unui universal determinat. De aceea adevărul acestor laturi stă în unitatea lor. Unitatea aceasta — *întruchiparea universalului în imagine* și *generalizarea imaginei* se înfăptuiește, mai precis, în felul că reprezentarea generală nu se reunește doar

cu imaginea, într-un produs neutral — ca să spunem așa — chimic, ci ea acționează și se afirmă ca putere substanțială domnind peste imagine, — își subordonează imaginea ca ceva accidental, se face sufletul acesteia, în ea, devine pentru sine, se reamintește, se manifestă pe sine însăși. Prin faptul că inteligența produce această unitate a universalului și a particularului, unitatea a ceea ce este interior și a ceea ce este exterior, a reprezentării și a intuiției, și în felul acesta restaurează totalitatea dată în intuiție, ca totalitate confirmată — activitatea reprezentativă se desăvîrșește în sine însăși, fiind imaginea productivă. Aceasta constituie formalul artei; căci arta înfățișează universalul veritabil, adică Ideea, în forma existenței sensibile, a imaginei. (*E./S.*, 277-278)

...fiind ceva sensibil, ea [opera de artă, *n.n.*] este totodată în mod esențial și pentru spirit, spiritul trebuie să fie afectat de ea și să găsească în acestă afecțiune o anumită satisfacție. [...]

...elementul sensibil al operei de artă trebuie să aibă existență numai întrucît el există pentru spiritul omenesc, și nu întrucît există, ca sensibil, pentru sine însuși. (*E.*, I, 41-42)

...în comparație cu nemijlocita existență concretă a lucrurilor naturii, sensibilul operei de artă e ridicat la nivelul unei simple aparențe, iar opera de artă se află la mijloc între sensibilitatea nemijlocită și cugetarea ideală. Ea încă nu e cugetare pură, dar, în ciuda caracterului ei sensibil, ea numai este nici simplă existență concretă, materială, cum sînt pietrele, plantele, viața organică, ci în opera de artă sensibilul este el însuși, ceva ideal, dar nefiind același cu idealul în sine al gîndului, este în același timp prezent încă în chip exterior, ca lucru. [...] Din acest motiv, sensibilul artei se referă numai la cele două simțuri teoretice, la văz și la auz, în timp ce mirosul, gustul și pipăitul rămîn excluse din procesul de percepere și gustare a artei. Fiindcă mirosul, gustul și tactul au de-a face cu ceea ce e material ca atare și cu calitățile nemijlocit sensibile ale acestuia. [...] În felul acesta, sensibilul este spiritualizat în artă, pentru că în ea spiritualul se înfățișează sensibilizat. (*E.*, I, 44-45)

...laturile spiritualului și ale sensibilului trebuie să se îmbine și să facă una în producerea artistică. Astfel, de exemplu, cineva ar putea voi să procedeze în producția poetică concepînd mai dinainte, sub formă de cugetări în proză, conținutul ce urmează să fie prezentat și să așeze apoi aceste cugetări în rime și imagini etc., încît elementul metaforic ar fi în acest caz agățat de reflexiile abstracte doar ca decor. Un astfel de procedeu n-ar putea realiza totuși decît o proastă poezie, căci aici s-ar desfășura sub forma unei activități separate ceea ce în creația artistică nu se produce decît într-o nedespărțită unitate. Această producere autentică constituie activitatea imaginației artistice. Ea este elementul rațional, care e spirit numai întrucît pătrunde activ în conștiință, dar înfățișează ceea ce poartă în sine numai în formă sensibilă. (*E.*, I, 45-46)

Prima nevoie a artei, nevoie originară, este ca o reprezentare, un gînd, născute din spirit, să fie produse și prezentate de om ca opera lui, întocmai cum în vorbire reprezentări ca atare sînt ceea ce comunică omul și face ca ele să fie înțelese de către alții. Dar în vorbire mijlocul de comunicare nu este altceva decît un semn și, din această cauză, o exterioritate cu totul arbitrară. Dimpotrivă, artei nu-i este îngăduit să se servească numai de simple semne, ci trebuie să confere semnificațiilor o prezență sensibilă corespunzătoare. Prin urmare, opera artei prezentă în mod sensibil trebuie să găzduiască în ea, pe de o parte, un conținut interior iar pe de altă parte, ea are să reprezinte artistic acest conținut în așa fel, încît să se recu-

noască faptul că atît acesta însuși, cît și forma lui nu sînt numai realitate nemijlocită, ci sînt un produs al reprezentării și al activității ei artistice spirituale. Dacă văd, de exemplu, un leu real, viu, figura lui îmi dă reprezentarea de leu, întocmai cum mi-o dă un leu pictat. Dar pictura conține chiar mai mult: ea ne arată că figura a fost în reprezentare și și-a găsit originea existenței sale în spiritul omenesc și în activitatea lui productivă, încît acum nu mai avem reprezentarea unui obiect, ci reprezentarea unei reprezentări omenești. (*E.*, II, 30-31)

Răzbunarea lui Oreste a fost justă, dar el a săvîrșit-o numai conform legii virtuții sale particulare, și nu pe bază de judecată și de drept. Prin urmare, în starea pe care o pretindem pe seama reprezentării artistice, moralitatea și dreptatea trebuie să-și păstreze forma individuală în sensul că ele depind exclusiv de indivizi și nu ajung să se realizeze și să capete viață decît în ei și prin ei (*E.*, I, 191)

Pentru sculptor, totul se transformă în figuri și deja de timpuriu el pune mîna pe argilă pentru a-i da formă, și în general orice au în minte astfel de talente, orice le excită și le mișcă lăuntric devine îndată figură, desen, melodie sau poezie. (*E.*, I, 47)

Este eroarea obișnuită a reflexiei de a lua e s e n ț a ca fiind doar i n t e r i o r u l. Dacă ea este luată numai astfel, atunci această considerare este și ea cu totul exterioară, iar acea esență devine abstracția exterioară goală.

În i n t e r i o r u l naturii, spune un poet,
Nu pătrunde nici un spirit creat,
Prea fericit dacă-i vede numai coaja d i n a f a r ă *.

* Compară exclamarea indignată a lui Goethe față de știința naturii (vol. I, caietul 3):
De șaizeci ani aud că se repetă,
Și blestăm, însă pe ascuns —
Natura n-are sîmbure, nici coajă,
Totul e ea într-o dată etc.

Ar fi trebuit să se spună mai degrabă că, tocmai atunci cînd definește esența naturii drept ceva i n t e r i o r, spiritul nu-i cunoaște decît coaja e x t e r i o a r ă. [...] Omul, așa cum este exterior, adică în acțiunile sale (bineînțeles nu în exterioritatea lui exclusiv corporală), este și interior; iar dacă el este virtuos, moral etc. n u m a i în interior, adică n u m a i în intenții și sentimente, și exteriorul lui nu este identic cu acestea, atunci interiorul ca și exteriorul sînt unul tot atît de găunos și de gol ca și celălalt.

[...] Atît în studiul naturii, cît și în cel al lumii spirituale, este de mare importanță să avem în mod just în fața ochilor natura raportului dintre interior și exterior și să ne ferim de eroarea potrivit căreia numai interiorul ar fi ceea ce e esențial, adică important, și că exteriorul ar fi, dimpotrivă, ceea ce e neesențial și indiferent. (*E./L.*, 257)

[...] Spiritul neprevenit, cînd el intuiește în chip viu natura, cum îl găsim deseori realizat la Goethe în chip genial; el are astfel sentimentul vieții și al legăturii universale care domnește în ea: el presimte întregul organic al universului, ca o totalitate rațională, tot așa cum în realitatea singulară el simte o unitate interioară în sine însuși...

[...] Dacă genurile și forțele constituie interiorul naturii, și dacă față de acest universal exteriorul și singularul este ceea ce piere — apoi, ca a treia treaptă, se cere deasupra interiorul interiorului, care după cele spuse mai înainte ar fi unitatea universalului și a particularului.

„În interiorul naturii,"
O, tu Filistine!
„Nu pătrunde nici un spirit creat."
— Mie și neamului meu

Vorba aceasta
Să nu ne-o spuneţi !
Noi socotim că-n orişice loc,
Ne aflăm în interior, în natură.
— „Fericit cui natura i-arată
Fie şi coaja ei exterioară.“
— De şaizeci de ani tot aud vorba aceasta,
Şi blestem mereu pe ascuns ;
De mii şi mii de ori îmi spun :
Ea totul ni-l dă din belşug şi cu drag.
Natura nu are nici sîmbure, nici coaje,
Ea este toată dintr-o dată.
Pe tine doar să te întrebi,
De însuţi sîmbure ori coaje eşti.

O dată cu sesizarea acestui interior, unilateralitatea comportării teoretice şi practice a fost suspendată şi în acelaşi timp s-a dat satisfacţie ambelor determinări. (*E./N.*, 18-19)

...Goethe spune undeva cu bună dreptate : „Ceea ce a căpătat formă devine el însuşi întotdeauna iarăşi material“. Materia care a primit formă este, la rîndul ei, materie pentru o nouă formă. (*F.*, I, 35)

Această formă justă nu este deloc indiferentă faţă de conţinut ; dimpotrivă, ea este conţinutul însuşi. O operă de artă căreia îi lipseşte forma sa justă nu este, tocmai de aceea, nici ea justă, adică nu este o adevărată operă de artă ; şi este o slabă scuză pentru un artist ca atare cînd se spune că opera sa are, e drept, un conţinut bun (ba chiar excelent), dar că îi lipseşte forma justă. Adevărate opere de artă sînt numai acelea în care formă şi conţinut se arată a fi în totul identice. Se poate spune despre *Iliada* că conţinutul ei este asediul Troiei sau, mai precis, mînia lui Ahile ; cu aceasta avem totul, dar totodată prea puţin, căci ceea ce face ca *Iliada* să fie ceea ce este

e forma poetică care a exprimat conţinutul. Tot astfel conţinutul lui *Romeo şi Julieta* este moartea a doi îndrăgostiţi ca urmare a duşmăniei dintre familiile lor ; însă nu în aceasta constă tragedia nemuritoare a lui Shakespeare. (*E./L.*, 248)

...insuficienţa operei de artă nu trebuie totdeauna privită ca dovadă de stîngăcie subiectivă, ci d e f e c t u o z i t a t e a   f o r m e i provine şi din m e d i o c r i t a t e a [i n s u f i c i e n ţ a] c o n ţ i n u t u l u i. [...] În acest sens, cu cît operele de artă devin mai excelente, cu atît mai adînc este adevărul cuprins în conţinutul şi gîndul lor. (*E.*, I, 80-81)

...trebuie să afirmăm despre artă că ea transformă fiecare formă, în toate punctele suprafeţei vizibile, în ochi, care sînt sediul sufletului şi fac să apară spiritul — sau, cum exclamă Platon către stea în cunoscutul distih :

Cînd priveşti la stele, steaua mea oh ! de-aş fi cerul
Să privesc atunci în jos, la tine, cu mii de ochi !

Astfel, arta face, invers, din fiecare plăsmuire a sa un Argus cu mii de ochi, ca sufletul interior şi spiritualitatea să fie văzute în toate punctele aceleia. Şi nu numai forma corporală, figura feţei, gestul şi ţinuta le-a transformat arta pretutindeni în ochi în care se face pe sine cunoscut sufletul liber în nemărginirea lui interioară, ci a făcut ochi de asemenea şi din acţiuni şi întîmplări, din vorbiri şi tonuri şi din seria desfăşurării lor în toate condiţiile apariţiei lor. (*E.*, I, 160)

Întreaga viaţă sufletească a omului, cu tot ce mişcă în străfundurile ei şi constituie o putere în ea, fiecare sentiment şi pasiune, orice interes mai adînc al inimii, această viaţă concretă formează materialul viu al artei, iar idealul este reprezentarea şi exprimarea acestuia. (*E.*, I, 182)

Datorită identității primordiale a substanței, a conținutului și a obiectului ei, aceste creații se află într-o unitate de nedespărțit cu spiritul statului; într-adevăr, numai o anumită religie poate să dureze cutare formă de stat și, la fel, în cutare stat numai o anumită filozofie sau artă. (*I.*, 54)

În existența statului ca atare este sădită necesitatea culturii formale și deci a apariției științelor, precum și a unei poezii și arte culte în genere. Artele cuprinse sub denumirea de arte plastice cer oricum, prin latura lor tehnică, conviețuirea civilizată între oameni. Poezia, care depinde mai puțin de condițiile și de mijloacele din afară, avînd ca substrat material vocea, element nemijlocit al existenței sale, apare cu mai multă îndrăzneală și într-o expresie cultă, încă în situații în care un popor nu a ajuns încă pînă la a realiza o viață juridică; aceasta, deoarece [...] limba realizează pentru sine o dezvoltare intelectuală evoluată, dincolo de civilizație. (*I.*, 69)

ARTISTUL



...a căuta să justifici omul în creațiile și plăsmuirile sale spirituale este o ocupație nobilă, mai nobilă decît simpla colectare de elemente istorice exterioare. (*E.*, I, 319)

Instinctul a r t i s t i c, ca instinct, [...] instinctul plastic este [...] o exteriorizare de sine însuși sieși, dar ca imprimare a formei organismului în lumea externă. [...]

Instinctul acesta artistic apare ca o activitate în vederea unui scop, ca înțelepciune a naturii; și determinația aceasta a finalității face înțelegerea lui dificilă. [...] Ca instinct artistic conceptul acesta însă nu este decît însinele interior al animalului, numai maestrul inconștient; abia în gîndire, la artistul uman, conceptul este pentru sine însuși. [...]

P r i m a formă a instinctului artistic [...] este construcția instinctivă a cuiburilor, vizuinilor, culcușurilor, pentru ca totalitatea generală a împrejurimilor animalului să devină, chiar dacă numai cît privește forma, ceva al său [...]: mai departe, migrația păsărilor și peștilor, legată de simțămîntul climatic, strîngerea rezervelor pentru iarnă, pentru ca ceea ce urmează a fi consumat de animal să aparțină de mai înainte locuinței sale [...].

C e a l a l t ă latură a instinctului artistic constă în aceea că multe animale își pregătesc mai întîi a r m e l e

lor, de exemplu păianjenul pînza sa, ca mijloc de captare a hranei sale [...].

Întrucît în instinct animalul s-a produs pe sine însuşi, şi totuşi este încă aceeaşi fiinţă nemijlocită: el ajunge astfel abia aici la bucurarea de sine, la sentimentul precis de sine [...]. De instinctul artistic ţine şi g l a s u l, faptul de a se imprima pe sine în aer, subiectivitatea aceasta ideală de a lua cunoştinţă de sine în lumea exterioară. Păsările mai ales ajung la această veselă bucurare de sine: glasul la ele nu este doar comunicare a trebuinţei, nu este strigăt pur; căci cîntecul este exteriorizare lipsită de dorinţă, determinaţia lui ultimă este bucurarea nemijlocită de sine însuşi. *(E./N.,* 526-530)

Nevoia generală şi absolută din care izvorăşte arta (pe latura ei formală) îşi are sursa în faptul că omul este conştiinţă g î n d i t o a r e, adică în faptul că el face din sine însuşi p e n t r u s i n e ceea ce este el, ceea ce este el în general. [...] La conştiinţa aceasta despre sine omul ajunge pe două căi. Î n p r i m u l r î n d, t e o r e t i c. [...] Î n a l d o i l e a r î n d, omul devine pentru sine prin activitatea sa p r a c t i c ă, întrucît el posedă instinctul să se producă pe sine însuşi în ceea ce îi este dat nemijlocit, în ceea ce pentru el există în mod exterior şi, de asemenea, să se recunoască în acestea pe sine însuşi. Acest scop el îl realizează transformînd lucrurile exterioare, pe care pune pecetea interiorului său, regăsind în ele acum propriile sale determinaţii. [...] Această nevoie trece prin cele mai multiforme înfăţişări pînă la modul în care el se produce pe sine însuşi în lucrurile exterioare, aşa cum îl avem în opera de artă. [...]

Prin urmare, trebuinţa generală de artă este ceva raţional, prin faptul că omul trebuie să facă din lumea interioară şi exterioară obiect al conştiinţei sale spirituale, obiect în care omul îşi recunoaşte propriul său eu. *(E.,* I, 36-37)

Prin f i r e *(Naturell)* înţelegem dispoziţiile naturale, în opoziţie cu ceea ce a devenit omul prin acţiunea sa proprie. Din aceste dispoziţii face parte t a l e n t u l şi g e n i u l. Ambele cuvinte indică o orientare determinată pe care spiritul individual a primit-o de la natură. Geniul este însă mai cuprinzător decît talentul; cel din urmă aduce noutate numai într-un domeniu particular, pe cînd geniul creează un gen nou. Talent şi geniu însă, întrucît la început sînt pure dispoziţii, trebuie dezvoltate după modalităţi universal valabile, dacă voim să nu decadă, să se ticăloşească sau să degenereze în originalitate rea. Numai prin această dezvoltare dispoziţiile îşi confirmă prezenţa, puterea şi întinderea lor. Înainte de a-l dezvolta, ne putem înşela asupra existenţei unui talent; ocupaţia timpurie cu pictura, de exemplu, poate părea să trădeze talent pentru această artă, şi totuşi această predilecţie să nu ducă la nici un rezultat. De aceea talentul pur nu trebuie preţuit mai mult decît raţiunea, ajunsă prin propria ei activitate la cunoaşterea conceptului ei, decît gîndirea şi voinţa absolut liberă. *(E./S.,* 71)

Deseori s-a constatat la copii o dezvoltare spirituală mult anterioară desăvîrşirii lor trupeşti. Acesta a fost cu deosebire cazul la talentele artistice decise, mai ales la geniile muzicale. Nu rareori, maturitatea aceasta timpurie s-a constatat tot astfel în sesizarea uşoară de cunoştinţe felurite, cu deosebire în domeniul matematicilor, ca şi în felul judicios de a raţiona, chiar asupra obiectelor morale şi religioase. În general însă, trebuie să recunoaştem că judecata nu apare înainte de timp. Aproape numai la talentele artistice precocitatea a fost semnul unui talent excepţional. În schimb, dezvoltarea prematură a inteligenţei, manifestată de unii copii, nu a fost de regulă germenele unui spirit care să ajungă la mare distincţie în vîrsta matură. *(E./S.,* 77)

...deși talentul și geniul artistului conțin în ele un moment natural, acesta are nevoie totuși să fie cultivat în esență prin cugetare, prin reflexie asupra producției sale, precum are nevoie și de exercițiu și de îndemînare în producere. Pentru că, fără îndoială, o latură principală a acestei producții constă în muncă exterioară, întrucît opera de artă are o latură pur tehnică, ce se extinde pînă în sfera meșteșugărească... *(E., I,* 33)

T a l e n t u l nu este totodată altceva decît individualitatea originară determinată considerată ca m i j l o c i n t e r i o r, ca t r e c e r e a scopului în realitate. Mijlocul r e a l însă și trecerea reală este unitatea talentului și a naturii lucrului dată în interes; acela [talentul] exprimă, în ce privește mijlocul, latura acțiunii, acesta din urmă latura conținutului; ambele sînt individualitatea însăși, ca întrepătrundere a ființei și a acțiunii. Ceea ce este dat sînt deci c i r c u m s t a n ț e dinainte găsite, care sînt î n s i n e natura originară a individului; apoi interesul, care se afirmă tocmai ca fiind a l s ă u, adică c a s c o p; în sfîrșit, legătura și suprimarea acestei opoziții în ceea ce e m i j l o c. *(F.S.,* 225)

Natura originară este ea singură î n s i n e l e, adică ceea ce ar putea fi pus la bază pentru judecarea operei, și invers (a judecării individului prin operă). Ambele însă își corespund: nu este nimic p e n t r u individualitate care să nu fie p r i n ea, adică nu există nici o r e a l i t a t e care să nu fie natura ei și fapta ei; și nici o acțiune, nici un însine al individualității care să nu fie real; și numai aceste momente sînt de comparat. *(F.S.,* 226)

Orice face individul și orice i se întîmplă a făcut-o el și este el însuși; el poate avea numai conștiința purei traduceri a l u i î n s u ș i din noaptea posibilității în ziua actualității, a î n s i n e l u i a b s t r a c t în semnificația

ființei r e a l e și poate avea doar certitudinea că ceea ce se ivește pentru el în această lumină nu este altceva decît ceea ce dormea în acea noapte. *(F.S.,* 226)

O atare experiență, mai întîi în ce privește s u b i e c t u l, o oferă, pe de o parte, g e n i u l: facultatea de a produce idei estetice, adică reprezentări ale i m a g i n a ț i e i libere care servesc unei Idei și dau de g î n d i t, fără ca un asemenea conținut să fie exprimat într-un c o n c e p t sau să se lase exprimat prin acesta; pe de altă parte, o oferă j u d e c a t a e s t e t i c ă, sentimentul a c o r d u l u i i n t u i ț i i l o r sau al reprezentărilor, în libertatea lor, cu i n t e l e c t u l, în legitatea lui. (*E.,* 132-133)

Geniul este capacitatea g e n e r a l ă de creație adevărată a operei de artă, precum și energia de a dezvolta și de a face să lucreze această aptitudine. Dar în același timp această capacitate și energie nu există decît ca s u b i e c t i v ă, fiindcă numai un subiect conștient de sine poate produce pe plan spiritual, subiect care își propune ca scop o astfel de producere. Mai precis însă, se mai obișnuiește să se facă o deosebire determinată între g e n i u și t a l e n t. Și de fapt acestea nici nu sînt nemijlocit identice, deși pentru creația artistică desăvîrșită identitatea lor este necesară. Anume, întrucît în general arta individualizează, trebuie să dea forme de fenomene reale produselor sale, ea și cere, pentru felurile p a r t i c u l a r e ale acestei realizări, aptitudini p a r t i c u l a r e distincte. O astfel de aptitudine poate fi numită talent; de exemplu cineva are talent să cînte perfect la violină, altul, talent la cîntat cu vocea etc. Dar simplul talent poate realiza ceva bun numai într-un sector cu totul izolat al artei, și cere totuși pentru a fi desăvîrșit în el însuși o capacitate artistică generală și capacitatea de a însufleți [obiectul, aptitudini] pe care nu le conferă decît geniul. De aceea talentul fără geniu nu reușește să depășească prea mult abilitatea exterioară. (*E.,* I, 288-289)

...artistul nu trebuie să plăsmuiască în forma exclusiv spirituală a gîndirii, ci în cuprinsul intuiției și al sentimentului și, mai precis: raportîndu-se la un material sensibil și în elementul acestuia. Această creație artistică include în ea, ca arta în general, latura modului nemijlocit și a naturaleței, și această latură este cea pe care subiectul n-o poate produce în el însuși, ci pe care el însuși trebuie s-o găsească dată în prealabil în sine însuși. Numai acesta este sensul în care putem spune că geniul și talentul trebuie să fie înnăscute. *(E.*, I, 289)

Fără îndoială, toate artele pretind studiu îndelungat, muncă stăruitoare, îndemînare multilateral dezvoltată, totuși, cu cît este mai mare și mai bogat în conținut talentul sau geniul, cu atît mai puțin cunoaște el greutățile legate de cîștigarea dexterităților necesare creației artistice. Fiindcă artistul autentic posedă impulsul natural și nevoia nemijlocită de a da îndată formă artistică tuturor sentimentelor și reprezentărilor sale. Acest mod de plăsmuire este felul său de a simți și intui, pe care el îl găsește în sine fără efort, ca pe adevăratul său instrument adecvat. [...] Adevăratul geniu a scos-o totdeauna ușor la capăt cu latura exterioară a execuției tehnice și și-a supus chiar și cel mai sărac și în aparență cel mai puțin docil material în așa măsură, încît acesta a fost silit să încorporeze în el formele interioare ale imaginației și să le exprime. [...] Ambele părți, creația interioară și realizarea ei merg — conform conceptului artei — mînă în mînă. *(E.*, I, 291)

...este totuși valabilă și aici unitatea esențială a interiorului și exteriorului, astfel încît trebuie spus că omul este ceea ce el făptuiește; iar vanității mincinoase care se încălzește la conștiința excelenței interioare trebuie să i se opună acel cuvînt al evangheliei: „Îi veți recunoaște după roadele lor". Acest cuvînt mare, valabil mai întîi în morală și religie, e valabil și în ce privește înfăptuirile științifice și artistice. În ce privește pe acestea din urmă, observînd la un copil aptitudini deosebite, un învățător perspicace poate exprima părerea că în acesta se ascunde un Rafael sau un Mozart, și succesul va arăta, în urmă, întrucît a fost întemeiată o astfel de părere. Dacă însă un pictor de mîna a doua sau un prost poet s-ar mîngîia cu ideea că interioritatea lor este plină de idealuri înalte, aceasta este o slabă mîngîiere, iar dacă ei vor avea pretenția să fie judecați nu după înfăptuirile lor, ci după intenții, această pretenție va fi respinsă, pe bună dreptate, ca goală și neîntemeiată. Invers, se prezintă adeseori și cazul ca în judecarea altora care au săvîrșit fapte juste și merituoase să se folosească falsa deosebire dintre intern și extern, spre a afirma că asemenea fapte sînt doar exteriorul, că în interior avem de-a face cu altceva, cu satisfacerea vanității sau a altor pasiuni reprobabile. Acesta este sentimentul invidiei, datorită căruia cineva, neputînd înfăptui el însuși ceva mare, se străduiește să coboare la el ce e mare și să-l micșoreze. Împotriva acestui fel de a simți trebuie amintită frumoasa expresie a lui Goethe că în fața superiorității altora nu există alt remediu decît iubirea. *(E.,L.*, 259)

Cînd artiști mari desăvîrșesc o operă, putem spune: așa trebuie să fie: aceasta înseamnă că particularitatea artistului a dispărut cu totul și nu apare în ea nici o manieră. Fidias nu are nici o manieră. Forma, ea însăși trăiește și iese în evidență. Dar cu cît un artist este mai slab, cu atît mai mult îl vedem pe el, particularitatea și bunul-plac al său. *(D.*, 45)

...profunzimea lucrului a rămas inaccesibilă pentru gust, fiindcă o atare adîncime face apel nu numai la

simţuri şi la reflexii abstracte, ci la raţiune în plenitudinea ei şi la soliditatea spiritului, în timp ce gustul era redus numai la suprafaţa exterioară pe care-şi desfăşoară jocul lor senzaţiile şi unde pot fi valorificate principii unilaterale. Iată de ce se teme aşa-numitul bun-gust de orice efect mai profund, amuţind acolo unde are cuvîntul ceea ce este esenţial în obiect şi unde dispare ceea ce este exterior şi secundar. Căci acolo unde vorbesc pasiunile mari şi frămîntările unui suflet adînc nu mai este vorba de distincţiile subtile ale gustului şi de negoţul lui de mărunţişuri ; gustul simte că geniul trece pe deasupra unui astfel de teren şi, retrăgîndu-se în faţa puterii acestuia, nu mai este sigur de sine şi nu mai ştie încotro s-o apuce. *(E.*, I, 40)

...subiectele istorice oferă marele avantaj de a conţine realizată în ele nemijlocit şi pînă în amănunte un astfel de acord a laturii subiective şi obiective. Această armonie nu se lasă decît foarte greu să fie scoasă apriori din imaginaţie, şi noi totuşi trebuie s-o simţim în general, oricît de puţin s-ar lăsa ea dezvoltată conceptual în cele mai multe părţi ale unui subiect. Fără îndoială, sîntem obişnuiţi să atribuim mai mare preţ unui produs liber al imaginaţiei decît prelucrării unui material deja existent, însă imaginaţia nu poate merge pînă acolo încît să creeze acordul cerut într-un chip atît de ferm şi de precis cum este el deja în existenţa reală, unde trăsăturile naţionale reies din însăşi această armonie, sau acord. *(E.*, I, 260)

...artistul [...] nu este nevoit să recurgă la închipuiri iscodite de el însuşi, ci, părăsind superficialele poziţii zise de natură ideală, el trebuie să se apropie de realitate. În artă şi în poezie, un început ideal este totdeauna suspect, fiindcă artistul trebuie să scoată elementele artei sale din surplusul vieţii, şi nu din surplusul unei generalităţi abstracte, întrucît elementul producţiei nu-l oferă

în artă gîndul, ca în filozofie, ci formaţia exterioară, reală. În acest element deci trebuie să petreacă artistul şi să devină familiar în cuprinsul lui. *(E.*, I, 286)

...artistul trebuie să înfăţişeze ceea ce trăieşte şi se frămîntă în el în formele şi fenomenele a căror imagine şi figură el le-a receptat în sine, ştiind să le stăpînească în vederea scopului său în aşa măsură, încît aceste forme şi fenomene devin, la rîndul lor, capabile să recepteze în ele ceea ce este adevărat în sine şi să-l exprime. În cursul acestei operaţii de întrepătrundere a conţinutului raţional şi a formei reale, artistul trebuie să recurgă, pe de o parte, la ajutorul reflexiei vigilente a intelectului, pe de altă parte, la adîncimile sufletului şi ale sentimentului animator. De aceea este insipid să crezi că poeme cum sînt cele homerice i-ar fi apărut poetului în somn. Fără reflexie, alegere, discernămînt, artistul nu este în stare să domine nici un conţinut căruia ar vrea să-i dea formă, şi este prostie să crezi că artistul autentic nu ştie ce face. Tot atît de necesară îi este şi concentrarea sufletului. *(E.*, I, 287-288)

...adevărata inspiraţie se aprinde de un conţinut determinat oarecare, pe care imaginaţia îl prinde spre a-l exprima în formă artistică ; inspiraţia adevărată este însăşi starea legată de acest proces de plăsmuire activă, atît în interiorul subiectiv, cît şi în executarea obiectivă a operei de artă. *(E.*, I, 292)

...impulsul spre creaţie poate veni cu totul din afară şi unica cerinţă importantă este numai aceea ca artistul să aibă un interes esenţial şi să lase ca obiectul să devină viu în sine. Atunci inspiraţia geniului vine de la sine. Şi un artist cu adevărat viu descoperă, datorită tocmai acestei naturi vii a sa, mii de impulsuri spre activitate

și inspirație, ocazii pe lîngă care alții trec fără să fie afectați de ele. *(E.,* I, 293)

...inspirația artistică [...] nu înseamnă decît să devii cu totul plin de subiect, să fii cu totul prezent în el și să nu te liniștești pînă ce forma artistică nu a fost turnată și rotunjită în sine. *(E.,* I, 293)

Dar dacă artistul a lăsat în felul acesta ca obiectul să devină absolut al său, dimpotrivă, el trebuie să știe să uite de particularitatea sa subiectivă și de elementele ei accidentale și să se scufunde din parte-i cu totul în obiect, încît el, ca subiect, nu este oarecum decît ca o formă pentru fasonarea conținutului pe care l-a sesizat. Inspirația în care subiectul își dă aere și se afirmă ca subiect, în loc să fie organul și activitatea vie a lucrului însuși, este o proastă inspirație. *(E.,* I, 293-294)

...din conținutul valoros care-l însuflețește pe artist nu trebuie reținut nimic în interiorul subiectiv, ci acest conținut trebuie desfășurat în întregime; și anume, în așa fel, încît sufletul și substanța generală a subiectului ales să apară tot atît de bine scoase la lumină, pe cît de desăvîrșit rotunjită în sine trebuie să apară plăsmuirea individuală, plăsmuire pătrunsă în întreaga ei înfățișare de acel suflet și substanță generală. Căci ceea ce este de prim ordin și suprem nu este inexprimabilul, încît poetul ar fi eventual mai profund decît ceea ce înfățișează opera, ci operele lui sînt ceea ce are artistul mai bun, și adevărul care este el, e s t e el [ca artist], iar ceea ce rămîne în interior n u este el. *(E.,* I, 296)

Originalitatea autentică a artistului, ca și aceea a operei de artă, rezidă numai în faptul de a fi animată de caracterul rațional al conținutului adevărat în el însuși. Numai cînd artistul și-a însușit în întregime această rațiune

obiectivă, fără s-o amestece și s-o întineze cu particularități străine, luate din interior sau din exterior, numai atunci se oferă el, în obiectul plăsmuit, și pe sine în adevărata sa subiectivitate, subiectivitate care nu vrea să fie decît punct viu de trecere pentru opera de artă încheiată în sine însăși. Deoarece în orice creație poetică, în orice gîndire și în orice acțiune veritabilă, libertatea autentică face să acționeze substanțialul ca o putere în sine, putere care este în același timp puterea cea mai proprie a gîndirii și voinței subiective, încît în concilierea desăvîrșită a amîndurora nu mai poate rămîne nici o dezbinare. În chipul acesta, consumă, fără îndoială, originalitatea artei orice particularitate accidentală, dar o înghite numai ca artistul să poată da cu totul ascultare mersului și avîntului inspirației geniului, plină exclusiv de subiectul ei, și ca el, în loc de toane și bun-plac, să poată înfățișa, în opera sa înfăptuită conform adevărului, adevăratul său eu. A nu avea nici o manieră a fost de cînd este lumea singură manieră mare, și exclusiv în acest sens trebuie să-i numim originali pe Homer și pe Sofocle, pe Rafael și pe Shakespeare. *(E.,* I, 303-304)

...trebuie să ne ferim [...] de a confunda imaginația artistică cu simpla f a c u l t a t e pasivă de î n c h i p u i r e. Imaginația artistică este creatoare. *(E.,* I, 286)

În Germania a apărut această părere [despre o inspirație naturală definitorie, *n.n.]* pe timpul așa-numitei p e r i o a d e a g e n i u l u i, care, produsă de primele creații poetice ale lui Goethe, a fost apoi susținută de cele schilleriene. [...]

Primele producții ale lui Goethe și Schiller sînt atît de lipsite de maturitate, ba chiar atît de neelaborate și de barbare, încît să te sperii de ele. Faptul că în cele mai multe dintre aceste încercări ale lor se găsește o masă

copleșitoare de elemente cu totul prozaice și în parte reci și banale vine să pledeze cu deosebire împotriva opiniei curente, după care inspirația ar fi legată de focul tinereții și de epoca tinereții. Abia vîrsta matură a bărbăției acestor două genii — care au știut cei dintîi, putem spune, să dea națiunii noastre opere poetice și care sînt poeții noștri naționali — ne-a dăruit opere profunde, autentice, ieșite din inspirație veritabilă și desăvîrșite ca formă, întocmai cum numai moșneagul Homer și-a conceput și creat veșnic nemuritoarele sale cîntece. (*E.*, I, 33-34)

...artistul nu numai că trebuie să fi văzut multe în lume și să fi cunoscut de aproape fenomenele ei exterioare și interioare, ci trebuie să fi trecut și multe prin propriul său suflet, inima lui trebuie să fi fost prinsă și mișcată adînc, el trebuie să fi trecut prin multe și să fi trăit multe înainte de a fi în stare să exprime în forma fenomenelor concrete adevăratele profunzimi ale vieții. Din această cauză, geniul izbucnește, fără îndoială, deja în tinerețe, cum a fost cazul, de exemplu, la Goethe și la Schiller, dar numai vîrsta bărbăției și a bătrîneții poate desăvîrși maturitatea autentică a operei de artă. (*E.*, I, 288)

Opera de artă veritabilă [...] își dovedește originalitatea autentică numai înfățișîndu-se ca o creație proprie a unui spirit care nu spicuiește și nu strînge nimic de pe afară, ci lasă să se producă în sine însuși întregul, în strînsă legătură, dintr-o singură bucată și într-un singur ton, tocmai cum obiectul s-a unificat cu sine în sine însuși. Cînd, dimpotrivă, scenele și motivele nu se leagă prin ele însele una de cealaltă, ci numai din afară, necesitatea interioară a unirii lor este absentă, iar ele nu apar legate una de alta decît întîmplător, printr-un al treilea subiect strîns. Astfel, *Götz von Berlichingen* al lui Goethe

a fost admirat îndeosebi pentru marea lui originalitate; și, fără îndoială, [...] Goethe, în această operă, a negat cu multă îndrăzneală și a călcat în picioare tot ceea ce era stabilit ca lege a artei de către teoriile de atunci, susținute în științele despre frumos. Cu toate acestea, execuția lui Goethe nu posedă o originalitate autentică. Căci în această operă de tinerețe se observă încă sărăcia propriului subiect, încît multe trăsături, și scene întregi, în loc să fie elaborate din marele conținut însuși apar ici și colo spicuite în grabă din sfera de interes ale timpului în care se petrece acțiunea și inserate din afară. [...]

Un adaos similar de diverse trăsături ce nu provin din conținutul subiectului mai găsim chiar și în *Afinitățile elective*. [...] (*E.*, I, 302-303)

Împotriva opiniei obișnuite, după care cea mai potrivită etate pentru producția poetică ar fi tinerețea cu căldura și focul ei, din acest punct de vedere se poate afirma contrarul, înfățișînd ca cea mai adecvată epocă bătrînețea, care știe să-și mai păstreze energia intuiției și a sentimentului. Numai moșneagului orb Homer îi sînt atribuite minunatele poeme care au ajuns pînă la noi sub numele lui și se poate spune și despre Goethe că cele mai valoroase creații ale sale le-a dat abia la bătrînețe, după ce reușise să se elibereze de toate particularitățile care îl limitau. (*E.*, II, 398)

Conținutul vorbirii spiritului despre și peste el însuși este deci perversiunea tuturor conceptelor și relațiilor, înșelarea universală a lui însuși și a celorlalți, și nerușinarea de a enunța această înșelare este, tocmai de aceea, cel mai înalt adevăr. Această vorbire este extravaganța muzicianului „care îngrămădea și amesteca treizeci de arii, italiene, franțuzești, tragice, comice, avînd tot felul de caractere, care cobora cînd cu o voce de bas profund pînă în iad, cînd, contractîndu-și gîtlejul și cu un falset,

despica înaltul cerului, pe rînd furios, înduioşat, imperios, batjocoritor" *. Pentru conştiinţa liniştită care situează onest melodia binelui şi răului în egalitatea tonurilor, adică la unison, această vorbire apare „ca o mixtură de înţelepciune şi nebunie, ca un amestec de îndemînare, ca şi de josnicie, de idei juste şi totodată false, ca o atît de completă perversiune a sentimentului, o atît de completă turpitudine, ca şi de o totală sinceritate şi adevăr. Ea nu va putea renunţa de a trece prin toate aceste tonuri şi de a parcurge întreaga gamă a sentimentelor de la cel mai adînc dispreţ şi repulsie pînă la cea mai înaltă admiraţie şi emoţie; dar o umbră de ridicol va fi topită în acestea din urmă, care le denaturează"; acelea vor avea în caracterul lor deschis însăşi o trăsătură împăciuitoare, vor avea în adîncimea lor tulburătoare trăsătura atotputernică pe care spiritul şi-o dă el însuşi. *(F.S.*, 295-296)

Întocmai ca faţă de individ, francezii — fie ei oameni de stat, artişti sau învăţaţi — dovedesc faţă de public, în toate acţiunile şi operele lor, atenţia cea mai prevenitoare. Totuşi, fireşte, respectul acesta pentru părerea celorlalţi a degenerat uneori în străduinţa de a plăcea cu orice preţ, chiar cu preţul adevărului. Din această străduinţă au rezultat chiar tipuri ideale de flecari. Mijlocul însă pe care francezii îl socotesc cel mai sigur pentru a plăcea, în genere, este ceea ce ei numesc *esprit*. Acest *esprit* se mărgineşte, în naturile superficiale, la combinarea unor reprezentări depărtate una de alta; la oamenii de mare spirit, ca de pildă Montesquieu şi Voltaire, el devine, prin sinteza a ceea ce a separat intelectul, o formă genială a raţionalului; căci raţionalul are drept determinaţie esenţială tocmai această sinteză. Totuşi această formă a raţionalului nu este încă aceea a cunoaşterii prin concept; gîndurile adînci, pline de spirit, care se găsesc din abundenţă la oameni ca cei pe care i-am numit, nu sînt dezvoltate dintr-un gînd universal unic, din conceptul lucrului, ci sînt azvîrlite numai, ca nişte fulgere. Ascuţimea inteligenţei francezilor se dezvăluie în claritatea şi precizia exprimării lor orale şi scrise. Limba lor, guvernată de legile cele mai stricte, răspunde ordinii sigure şi conciziunii gîndurilor lor. Prin aceasta francezii au devenit modele ale expunerii politice şi juridice. *(E./S.*, 67-68)

* Diderot, *Le neveu de Rameau*.

Cu deosebire francezii sînt cei ce lucrează preocupaţi de ceea ce măguleşte, încîntă, de ceea ce e plin de efect, şi din această cauză au dezvoltat ca lucru principal acest gen uşor, plăcut pentru public, întrucît ei văd propriu-zis valoarea operelor lor în satisfacţia pe care acestea o procură altora, care îi interesează şi asupra cărora ei doresc să producă efect. Mai ales în poezia lor dramatică iese în lumină această direcţie. Astfel, de exemplu, Marmontel povesteşte despre reprezentarea piesei sale, *Dénis, le tiran* următoarea anecdotă: momentul hotărîtor era o întrebare către tiran. Însă gornistul care avea să pună această întrebare, atunci cînd sosi momentul important, în timp ce se adresează lui Dionis, face şi un pas înainte către spectatori, pe care-i apostrofează cu această întrebare. Prin această acţiune fu hotărît succesul întregii piese.

Noi, germanii, dimpotrivă, prea pretindem operelor de artă să aibă conţinut valoros, în a căror adîncime apoi artistul se satisface pe sine însuşi fără să-i pese de public, care, ca spectator, e silit să-şi dea însuşi osteneală şi să se ajute pe sine cum vrea şi cum poate. *(E.*, II, 14)

Locul seriozităţii înţelegerii, al cuminţeniei gîndului îl ia jocul cu toane şi născociri puerile, care sînt consi-

derate ca intuiţii profunde, ca înalte presentimente, precum şi ca poezie; iar autorii acestora îşi închipuie că pătrund drept în inima lucrurilor, în timp ce ei se găsesc la suprafaţa acestora. Înainte cu 25 de ani * a fost acelaşi caz cu poezia: „genialitatea" pusese stăpînire pe ea şi, cuprinsă de inspiraţie poetică, scotea din sine poezii orbeşte, ca din pistol. Produsele erau sau nebune, sau, cînd nu erau nebunii, erau proză banală, încît conţinutul lor era prea prost pentru proză. *(F.*, II, 687)

Nu este îmbucurător de observat că neştiinţa şi primitivitatea lipsită de formă şi gust ea însăşi, care e incapabilă să fixeze gîndirea ei asupra unei propoziţii abstracte şi mai puţin încă asupra mai multora, asigură că ea este cînd libertatea gîndirii, cînd genialitate. Aceasta din urmă, ca acum în filozofie, se afişa, cum se ştie, altădată tot astfel în poezie; în loc de poezie însă, atunci cînd producţia acestei genialităţi avea un sens, ea crea o proză banală, sau, cînd trecea dincolo de aceasta, ea crea discursuri extravagante. La fel astăzi, o filozofie naturală, care se crede prea bună pentru concept şi care, prin lipsa acestuia, se consideră drept o cunoaştere intuitivă şi poetică, aduce pe piaţă combinaţii arbitrare ale unei imaginaţii dezorganizate doar prin gînd, plăsmuiri, care nu sînt nici peşte, nici carne, nici filozofie, nici poezie. *(F. S.*, 45)

...mediocrităţii şi talentelor ei poţi să-i propui orice principii vrei, ea este şi rămîne ceea ce este, producînd fie conform unei false teorii, fie după cea mai bună, tot numai lucruri mediocre şi slabe. *(E.*, I, 167)

Filozofia artei nu se ocupă cu prescripţii pentru artişti, ci, fără să caute a formula astfel de reguli, trebuie să arate ce este în general frumosul şi cum s-a înfăţişat el pe sine în ceea ce există, adică în operele de artă. *(E.*, I, 24)

* Prelegerile din 1805-1806.

DEZVOLTAREA SPIRITULUI ARTEI

(sistematizări introductive)

D i a l e c t i c a este una dintre acele vechi ştiinţe care au fost cel mai mult nesocotite în metafizica modernilor şi apoi, în general, de către filozofia populară a anticilor, cît şi a modernilor. [...] Dialectica a fost considerată frecvent ca o a r t ă, ca şi cînd ea s-ar întemeia pe un t a l e n t subiectiv şi nu ar aparţine obiectivităţii conceptului *(S.L.*, 832).



Elementul propriu existenței în fapta *spiritului universal*, care în artă este intuiția și imaginea, în religie sentimentul și reprezentarea, în filozofie gîndul pur, liber, este în *istoria lumii* realitatea spirituală cu întreg cuprinsul ei de interioritate și exterioritate. (*D.*, 379)

În *prima* sa întruchipare, ca revelație *nemijlocită*, spiritul lumii are drept principiu forma spiritului *substanțial*, ca identitate în care singularitatea rămîne cufundată în esența ei și lipsită pentru sine de îndreptățire.

Al *doilea* principiu este cunoașterea acestui spirit substanțial, astfel încît el constituie conținutul pozitiv și împlinirea, precum și *ființarea-pentru-sine* ca *formă* vie a acestuia, individualitatea etică *frumoasă*.

Al *treilea* este adîncirea în sine a ființării-pentru-sine cunoscătoare, pînă la *universalitate abstractă* și deci la *opoziția* infinită față de obiectivitatea, părăsită astfel, în aceeași măsură, de spirit.

Principiul întruchipării a *patra*, constă în răsturnarea acestei opoziții a spiritului, care primește în inte-

rioritatea lui adevărul și esența concretă a sa, pentru a se afla, în obiectivitate, la sine însuși și împăcat; și întrucît acest spirit reîntors la prima substanțialitate este spiritul revenit din opoziția infinită — pentru a produce și a cunoaște acest adevăr al lui, ca gînd și ca lumea unei realități supusă legilor.

[...] Potrivit acestor patru principii, împărățiile universal istorice sînt următoarele patru; 1) cea orientală, 2) cea greacă, 3) cea romană, 4) cea germană. *(D.,* 385-386)

„FILOZOFIA ISTORIEI"

Dacă aruncăm o privire asupra istoriei universale în genere, ne aflăm în fața unui imens tablou de schimbări și de fapte, înfățișînd întruchipări nesfîrșit de felurite ale popoarelor, de state, de indivizi care se succed fără odihnă. Tot ceea ce se poate cuprinde în firea omului, tot ceea ce-l privește, toate sentimentele de bine, de frumos, de grandios sînt solicitate din toate părțile, se propun și se urmăresc țeluri pe care le prețuim, pe care le-am dori realizate; tragem nădejdea și ne temem pentru ele. În toate aceste evenimente și întîmplări, ceea ce vedem în primul rînd este acțiunea și de asemenea pătimirea omenească; simțim că peste tot este vorba de lucruri care sînt ale noastre, și de aici înclinarea noastră de a lua atitudine pro sau contra. *(I.,* 72)

Diviziunea istoriei universale

[...] *Orientul* [...] este vîrsta copilăriei istoriei. Alcătuirile monumentale ale imperiilor orientale constituie formațiuni substanțiale, în care există toate determinările raționale, dar în așa chip încît indivizii rămîn numai accidente. *(I.,* 104)

Cu vîrsta tinereţii trebuie apoi comparată *lumea grecească,* căci acolo se formează într-adevăr individualităţi. Ea constituie cel de-al doilea principiu călăuzitor al istoriei universale. [...] Acolo se întîlneşte deci îmbinarea elementului moral cu voinţa subiectivă, acolo domneşte conceptul *libertăţii frumoase,* deoarece ideea se află îmbinată cu o formă sensibilă, plastică ; ea nu există încă abstract pentru sine, în mod izolat, ci este nemijlocit împletită cu realul, aşa cum într-o frumoasă operă de artă sensibilul poartă pecetea şi expresia spiritualităţii. Este vorba deci de tărîmul adevăratei armonii, de o lume a celei mai ademenitoare înfloriri, care însă se trece şi piere curînd ; este vorba de o comportare morală naivă, nu încă de moralitate, căci voinţa individuală a subiectului rezidă în tradiţia şi-n obişnuinţa nemijlocită cu dreptul şi cu legile. Individul se află astfel într-o unitate spontană cu scopul general. Ceea ce în Orient este despărţit în două extreme, substanţial ca atare şi singularitatea ce se nimiceşte în ciocnire cu acesta aici se întîlneşte. Dar principiile despărţite se află doar *nemijlocit* în unitate, constituind astfel totodată şi contradicţia supremă în sine. Într-adevăr comportarea morală *frumoasă* nu a fost cucerită încă prin lupta libertăţii subiective, care să se fi renăscut pe sine ; ea nu s-a înălţat prin purificare. (*I.*, 105-106)

Cel de-al treilea moment constituie domnia generalităţii abstracte : este *Imperiul roman,* operă sobră a vîrstei de bărbăţie a istoriei. Într-adevăr, vîrsta bărbăţiei nu evoluează nici după bunul-plac al stăpînului şi nici după bunăvoia frumosului, proprie individualului, ci serveşte scopului general, în care individul dispare, atingîndu-şi scopul propus numai în cadrul scopului general. [...] Imperiul roman nu mai este o domnie a indivizilor, aşa cum fusese oraşul Atena. Aici nu mai există voioşie şi bucurie exuberantă, ci muncă aspră şi amară. Interesul se desprinde de individual, care însă cîştigă în schimb pentru sine generalitatea formală, abstractă. [...] Roma devine un Panteon al tuturor zeilor şi a tot ceea ce e spirit, însă fără ca prin aceasta zeii sau spiritul lor să-şi fi păstrat viaţa lor proprie. (*I.*, 106)

Astfel intră în scenă Imperiul *german,* al patrulea moment al istoriei universale ; acest moment ar corespunde, prin urmare, în comparaţie cu vîrstele omului, *vîrstei bătrîneţii.* Vîrsta bătrîneţii naturale este slăbiciune, pe cînd vîrsta bătrîneţii spiritului este, dimpotrivă, maturitatea sa desăvîrşită, în care el se reîntoarce la unitate, dar de astă dată ca spirit. (*I.*, 107)

LUMEA ORIENTALĂ

[...] **Egiptul**

La perşi am întîlnit cultul luminii, cult al esenţei universale a naturii. Acest principiu se dezvoltă apoi sub forma unor momente ce se comportă indiferent unul faţă de celălalt : unul din aceste momente este scufundarea în senzualitate, aşa cum o întîlnim la babilonieni şi sirieni ; celălalt moment este de natură spirituală, şi anume într-o dublă formă : pe de o parte, sub forma conştiinţei incipiente a spiritului concret, în cultul lui Adonis, iar pe de altă parte, sub forma gîndirii pure şi abstracte la iudei ; primei îi lipseşte unitatea concretului, iar ultimei concretul însuşi. *Reunirea acestor elemente opuse constituie acum problema pe care o ridică Egiptul.* Dintre reprezentările întîlnite în antichitatea egipteană, trebuie reliefată cu deosebire una singură, şi anume aceea a *Sfinxului,* enigmă în sine şi pentru sine, plăsmuită cu dublă înfăţişare, jumătate animal, jumătate om. *Sfinxul* poate

fi privit ca un simbol al spiritului egiptean : capul de om, care privește dintr-un trup de animal, reprezintă spiritul în momentul în care el începe să se ridice din sfera naturalului, să se rupă de ea și să privească mai liber în jurul său, dar fără a se fi eliberat încă întru totul din cătușe. Construcțiile nemăsurate ale egiptenilor se află jumătate sub pămînt, iar jumătate se ridică deasupra lui în tăria cerului. Întreaga țară este scindată într-o împărăție a vieții și o împărăție a morții. Statuia colosală a lui Memnon cîntă sub prima rază a aurorei ; totuși, ceea ce cîntă acolo nu este încă lumina liberă a spiritului. Limba scrisă este încă ieroglifă iar la baza acesteia se află doar imaginea sensibilă, și nu litera însăși. Se vede deci că înseși relicvele Egiptului ne pun la dispoziție numeroase întruchipări și imagini, care îi exprimă caracterul ; ele ne sînt mărturie a unui spirit ce se simte la strîmtoare, ce se manifestă în afară, dar numai pe calea simțurilor. (*I.*, 191-192)

Dar imaginea animalului este și ea tranformată în simbol și în parte redusă la un simplu semn ieroglific. Amintesc aici de nenumăratele imagini de ulii, șoimi, gîndaci și scarabei de pe monumentele egiptene. Nu se știe ce anume reprezentări simbolizau aceste imagini și nici nu se poate spera să se lămurească o asemenea problemă, neclară încă de la origine. Așa, de pildă, *cărăbușul de gunoi* ar fi simbolul zămislirii, al soarelui și al cursului soarelui, pasărea ibis — simbolul revărsării Nilului, vulturul al prorocirii, al anului, al îndurării. Bizareria acestor asociații provine din faptul că nu se transpune o reprezentare generală într-o imagine — așa cum ne închipuim că se întîmplă cît se compune o poezie —, ci, invers, se pornește de la intuiția sensibilă, în care se instalează apoi imaginația.

Uneori vedem însă reprezentarea desprinzîndu-se din forma animală nemijlocită și nemairămînînd doar la intuiția ei, ci scoțînd cu îndrăzneală la iveală ceea ce se bănuia sau se căuta numai în ea. Ermeticul, spiritualul răzbate din animalitate sub forma figurii omenești. Sfincșii înfățișați sub atîtea forme, ca trunchiuri leonine cu capete de fecioare sau ca sfincși masculini [...] purtînd bărbi, sînt tocmai cei care ne arată că problema de rezolvat este semnificația spiritualului ; este la fel cum enigma în genere nu constă în rostirea a ce este necunoscut, ci în provocarea de a-l dezlega, în voința ca acel necunoscut să se reveleze. Invers, chipul omenesc este și el desfigurat la rîndu-i, luînd forma animalică, pentru a fi particularizat ca expresie animită. Arta plastică a grecilor știe să obțină expresia particulară prin caracterul spiritual, sub forma frumosului, astfel încît nu e nevoită să desfigureze chipul omenesc în scopul înțelegerii. Egiptenii au adăugat înseși reprezentărilor antropomorfice ale zeilor semnificația voită folosind capete și măști de animale ; așa spre exemplu Anubis are un cap de cîine, Ibis, un cap de leu cu coarne de taur etc. Și preoții, după funcțiunea lor, sînt travestiți în șoimi, șacali, tauri etc. ; la fel chirurgul ce eviscerează morții (reprezentat fugind, căci a păcătuit față de ceea ce este viu), îmbălsămătorul, scribii. Uliul cu cap de om și cu aripile deschise simbolizează sufletul, parcurgînd în zbor spațiile sensibile, pentru a însufleți un trup nou. Puterea de imaginație a egiptenilor a născocit și făpturi alcătuite prin combinarea unor animale diferite : șerpi cu capete de taur și de berbeci, trupuri de lei cu capete de berbeci etc.

[...] În cele spuse pînă acum am văzut spiritul egiptean luptînd pentru a se elibera din alcătuirile naturii. [...] Dar acel spirit care este în contemplarea elementelor particulare din natură, fiind prin aceasta un spirit plin de năzuință și creator, își convertește reprezentarea nemijlocită a naturii, de pildă a Nilului, a soarelui etc., în plăsmuiri la care spiritul participă ; așa cum am văzut, acest spirit este un spirit ce atribuie simboluri

și — aceasta fiind — el tinde să pună stăpînire asupra lor și să și le înfățișeze. Cu cît este mai enigmatic și mai obscur pentru sine însuși, cu atît el simte mai mult înăuntrul său nevoia de a se strădui să scape de neliniștea ce-l apasă, pentru a ajunge la o reprezentare obiectivă.

Caracterul admirabil al spiritului egiptean stă în faptul că el ni se înfățișează ca un gigantic meșter-constructor; nu pompa, jocul, desfătarea sau alte lucruri le caută el; ceea ce îl mînă este năzuința de a se înțelege pe sine; el nu are alt material pentru a afla ceea ce este și pentru a se realiza pe sine, pentru sine, decît această adîncire în piatră, iar ceea ce el înscrie în piatră sînt enigmele sale, ieroglifele. Ieroglifele sînt de două feluri; cele propriu-zise sînt destinate mai mult exteriorizării prin limbă și se raportează la reprezentarea subiectivă; celelalte sînt masele enorme ale operelor arhitectonice și sculpturale ce acoperă Egiptul. Dacă pentru alte popoare istoria constă într-o înșiruire de evenimente, ca de pildă pentru romani, care timp de mai multe secole n-au trăit decît cu scopul cuceririlor, realizînd o operă de supunere a popoarelor, egiptenii sînt în schimb cei ce au construit un imperiu tot atît de puternic, înfăptuind opere de artă. Ruinele rămase stau mărturie pentru indestructibilitatea acestor opere; ele sînt mai grandioase și uimesc mai mult decît toate celelalte creații ale evului antic și modern.

Nu voi aminti dintre aceste opere decît pe acele închinate morților, care atrag cu deosebire atenția. Este vorba de uriașele săpături în colinele ce se întind de-a lungul Nilului, lîngă Teba, și ale căror galerii și încăperi sînt înțesate cu mumii, adăposturi subpămîntene de dimensiunile celor mai mari mine moderne. Apoi marea necropolă din valea de la Sais, cu ziduri și bolți. Mai departe, acea minune a lumii, piramidele, a căror destinație, deși dezvăluită încă de Herodot și Diodor, a fost din nou cu totul confirmată abia în timpurile recente; într-adevăr, aceste enorme cristale, de-o mare regularitate geometrică,

închid în ele cadavre. În sfîrșit, cele mai uimitoare, mormintele regilor, dintre care unul a fost deschis recent de Belzoni.

[...] Din cele spuse mai înainte cu privire la monumentele funerare rezultă că egiptenii, dar mai ales regii lor, priveau ca scop în viață faptul de a-și construi mormîntul și de a asigura trupului lor un lăcaș de odihnă permanent. [...] Cu ajutorul monumentelor păstrate putem cunoaște [...] viața particulară a egiptenilor, așa cum o cunoaștem pe cea a romanilor, datorită ruinelor de la Pompei și Herculanum. (*I.*, 205-210)

Tranziție la lumea greacă

În Neïth, zeița egipteană, adevărul este încă zăvorît, în timp ce Apollo, zeul grec, este descătușarea sa: el se rostește: *„Omule, cunoaște-te pe tine însuți"*. Această sentință nu se referă la cunoașterea de către om a particularităților privind slăbiciunile și defectele sale proprii; nu omul ca individ este cel care trebuie să recunoască ceea ce îi este specific, ci omul ca atare trebuie să se recunoască pe sine. Aceasta este menirea grecilor, iar în spiritul grec omenescul se înfățișează în limpezimea și în dezvoltarea sa. Trebuie să ne surprindă deci și să ne prilejuiască încîntare povestirea greacă potrivit căreia sfinxul, acea plăsmuire egipteană, s-ar fi ivit la Teba punînd întrebarea: „Cine umblă dimineața pe patru picioare, la amiază pe două, iar seara pe trei". Dînd răspunsul că este vorba de om, Oedip a făcut ca sfinxul să se prăbușească de pe stîncă. Dezlegarea și eliberarea spiritului oriental, care ajunsese în Egipt a constitui problema de căpetenie însăși, stă în aceea că gîndul constituie elementul lăuntric al naturii, care nu-și are existență decît în conștiința umană. Dar această veche dezlegare dată de Oedip, care se revelează astfel ca fiind cel

ce știe, se împletește cu o totală neștiință a ceea ce el însuși făptuiește. În străvechea casă domnitoare, zorile limpezirii spiritului sînt încă însoțite de orori, datorită neștiinței, iar această incipientă stăpînire regală, pentru a deveni veritabilă știință și limpezire morală, trebuie să se structureze, prin legi civile și libertate politică, ajungînd la împăcare cu sine sub forma acelui „spirit frumos". (*I.*, 213)

LUMEA GREACĂ

Am comparat încă mai înainte lumea grecească cu vîrsta adolescenței, și anume nu în *acel* sens că tinerețea este purtătoarea unei viitoare determinări serioase și grave — împingînd astfel în mod necesar la cultivarea și perfecționarea unui scop mai amplu — și că ea are deci o înfățișare cu totul nedesăvîrșită și nematură pentru sine, fiind, chiar atunci cînd ar dori să fie privită ca stabilizată, dezechilibrată în măsura cea mai mare, ci anume în *acel* sens că tinerețea nu înseamnă încă acțiunea muncii, năzuința tinzînd la un scop rațional limitat, ci mai curînd prospețimea concretă a vieții spiritului : ea evoluează în plină prezență senzuală, ca întruchiparea spiritului și senzualitatea spiritualizată, într-o unitate, înfăptuită de spirit. Grecia ne oferă priveliștea senină a vieții spirituale, plină de putere și frăgezime tinerească. [...]

Cea mai înaltă figură care a plutit în fața concepției grecești este Ahile, fiul poetului, tînărul adolescent homeric din războiul troian. Homer este elementul în care trăiește lumea grecească, precum omul trăiește în aer. Viața grecească este o adevărată înfăptuire tinerească. Ahile, *poeticul* tînăr a inițiat această viață, și Alexandru cel Mare, tînărul *real,* i-a încheiat ciclul. (*I.*, 217-218)

[...] *Rezumînd acum ceea ce constituie spiritul grecesc, rezultă următoarea determinare de bază, și anume că libertatea spiritului este condiționată și este în raport esențial cu o stimulare. Libertatea grecească este provocată prin altceva și este liberă prin aceea că îl preschimbă și-și produce stimularea din sine.* [...] Chiar aceasta dă caracterului grecesc forma de *individualitate frumoasă,* care se realizează prin spirit, preschimbînd naturalul în expresia sa proprie. Activitatea spiritului nu-și are, aici, încă în sine însuși, materialul și instrumentul manifestării, ci are nevoie de imboldul și de materialul natural ; această activitate nu este o spiritualitate, determinîndu-se pe sine însuși, ci o naturalitate înălțată la spiritualitate, o individualitate spirituală. Spiritul grecesc este artistul plastic care preschimbă piatra în opera de artă. În această prelucrare, piatra nu rămîne numai piatră, forma adăugîndu-i-se din exterior, ci ea devine, chiar contrar naturii sale, expresia spiritualului, fiind în acest fel transfigurată. Invers, artistul *are nevoie,* pentru înfăptuirea viziunilor sale spirituale, de piatră, de culori, de formele senzoriale pentru exprimarea ideii sale ; fără acest element nici chiar el însuși nu poate lua cunoștință de idee și nici nu o poate concretiza pentru alții ; ea nu poate deveni în atare condiții, pentru el, un obiect în gîndire. Și spiritul egiptean la fel lucra în materie, dar naturalul nu era încă subordonat spiritualului, ultimul aflîndu-se încă în luptă cu el ; naturalul rămîne încă pentru sine, constituind o latură a imaginii, ca în trupul Sfinxului. În frumusețea grecească, senzorialul este numai semn, expresie, înveliș, în care se manifestă spiritul.

Trebuie să mai adăugăm că întrucît spiritul grecesc este artist care preschimbă materia în sens și spirit, el se recunoaște liber înăuntrul plăsmuirilor sale ; căci el este creatorul lor, iar ele sînt — ca să spunem așa — opera omenească. Plăsmuirile sale sînt însă numai aceasta, ci ele sînt adevărul etern și forțele spiritului în sine și pen-

tru sine, prin urmare, în aceeaşi măsură, şi necreate de om. Omul are respect şi veneraţie faţă de intuiţii şi faţă de aceste plăsmuiri. (*I.*, 231-232)

...*individualitatea frumoasă* [...] constituie miezul caracterului grecesc. Rămîne să fie luate în considerare mai îndeaproape diversele chipuri în care se realizează acest concept. Toate sînt opere de artă ; le putem concepe ca pe o triplă alcătuire : ca operă de artă *subiectivă*, adică alcătuirea omului însuşi ; ca operă de artă *obiectivă*, adică alcătuirea lumii zeilor ; în sfîrşit, ca operă de artă *politică*, felul constituţiei şi al indivizilor în sînul ei. (*I.*, 232)

Opera de artă subiectivă

[...] Aceasta constituie începutul *subiectiv* al artei greceşti în care omul şi-a înălţat însuşirile trupului prin trăsături libere şi frumoase, pline de dinamism şi îndemînare, într-o operă de artă.

Grecii s-au format întîi pe ei înşişi ca figuri frumoase, înainte de a fi exprimat asemenea forme în marmoră sau în tablouri. Întrecerea paşnică la *jocuri*, unde fiecare arată ceea ce este, e foarte veche. Homer descrie într-un chip splendid jocurile lui Ahile în cinstea lui Patrocle, dar în toate poemele sale nu se găseşte nici un indiciu despre statuile zeilor, amintindu-se doar de sanctuarul de la Dodona şi de tezaurul lui Apollo de la Delfi. Jocurile descrise de Homer erau : lupta corp la corp, lupta cu pumnii, alergări, întreceri cu caii şi cu carele de luptă, aruncarea discului sau a suliţei şi mînuirea arcului cu săgeţi. Cu aceste exerciţii se împreunau dansuri şi cîntece ca manifestări ale unei veselii şi plăceri ale tuturor participanţilor. Şi aceste două arte contribuiau, în sfîrşit, la înflorirea frumuseţii. Pe scutul lui Ahile, Hefaistos a reprezentat, printre altele, tineri frumoşi şi fete cu picioare zvelte, care se mişcă în acelaşi ritm, precum îşi întoarce

olarul roata. Mulţimea stă împrejur desfătîndu-se, divinul cîntăreţ acompaniază cîntecul cu harfa şi doi dansatori principali se învîrtesc în jurul horei. [...]

Omul posedă chiar într-unul din organele sale, vocea, un element nemijlocit care admite şi promovează un conţinut mai larg decît simpla prezentă senzuală. Am văzut astfel cum este *cîntecul* legat de dans, servindu-l. Însă cîntecul devine şi el independent şi necesită instrumente muzicale pentru a-l acompania : el nu rămîne astfel un cîntec fără conţinut, ca trilurile unei păsări, care pot să afecteze simţirea, dar fără a avea vreun conţinut obiectiv ; din contră, cîntul pretinde un conţinut care este creat din repezentare şi din spirit, transformîndu-se ulterior în *opera de artă obiectivă* (*I.*, 234-235)

Opera de artă obiectivă

Individualităţile obiective frumoase sînt zeii grecilor. Spiritul divin este aici astfel constituit încît *nu există* încă el însuşi ca spirit *pentru sine* în universalitatea sa, ci se *găseşte aici ;* el se manifestă încă senzorial, însă în aşa fel, încît senzorialul nu constituie *substanţa sa*, ci este numai un *element* al său de manifestare. (*I.*, 236)

Obiecţiei că această metamorfozare a naturalului în spiritual ar corespunde unei alegorizări a noastre sau a uneia greceşti de mai tîrziu i se poate opune faptul că această răsucire a naturalului la spiritual este chiar spiritul grecesc. Epigramele greceşti cuprind asemenea treceri de la senzual la spiritual. Numai intelectul abstract nu este în stare să priceapă unitatea dintre natural şi spiritual.

În continuare, adăugăm că zeii trebuie concepuţi ca individualităţii, nu ca abstracţii cum sînt de pildă ştiinţa, unicul, timpul, cerul, necesitatea. Asemenea abstracţiuni

nu formează conținutul acestor zei; ei nu sînt alegorii, nici ființe abstracte, împodobite cu atribute multiple fixate de ele, ca horațiana *necessitas clavis trabalibus*. Tot așa de puțin sînt zeii simboluri, căci simbolul este numai un semn, sensul a altceva. Zeii grecești exprimă ceea ce sînt ei înșiși. Liniștea eternă și claritatea înțeleaptă din capul lui Apollo nu sînt un simbol, ci expresia în care apare spiritul, manifestîndu-și prezența. Zeii sînt subiecte, individualități concrete; o ființă alegorică nu are însușiri, ci este ea însăși numai o însușire. Mai mult, zeii sînt caractere deosebite, întrucît în fiecare dintre ei există o determinare preponderentă caracteristică; dar ar fi zadarnic, dacă am voi să cuprindem acest circuit de caractere într-un sistem. [...] Grecii povestesc despre zeii lor cele mai vesele și cele mai plăcute anecdote, cărora nu li se poate trasa nici o limită, deoarece inventivitatea scăpărătoare a grecilor țîșnea mereu din spiritul lor viu. (*I.*, 237-238)

Eschil a fost acuzat că în tragediile sale a profanat misterele. Reprezentările neclare și simbolurile din mistere, în care plenitudinea sensului se presimte numai, constituie un element străin față de formele pure și clare, amenințîndu-le cu pieirea. De aceea, zeii artelor rămîn separați de zeii misterelor și ambele sfere trebuie să fie strict despărțite. (*I.*, 239)

Pe cei mai mulți zei, grecii i-au primit din străinătate, cum accentuează Herodot povestind despre Egipt; dar aceste mituri străine au fost transformate și spiritualizate de greci și ceea ce s-a preluat din teogoniile străine a fost prelucrat în graiul elenilor într-o povestire, de multe ori plină de bîrfeli la adresa zeilor. Pe de altă parte, și animalele, care la egipteni aveau încă valoare de zei, au fost degradate de greci la semne externe distinctive, însoțind pe zeul spiritului. Concomitent cu particularitățile caracterului lor, zeii grecești sînt reprezentați ca oameni; dar acest antropomorfism este socotit de unii ca o scădere a lor. În legătură cu această afirmație, trebuie să spunem imediat că omul, întruchipare a spiritului, exprimă caracterul autentic al zeilor grecești și că prin aceasta zeii ajung să se ridice deasupra tuturor zeilor naturali și deasupra tuturor abstracțiilor ființei supreme, unice. Pe de altă parte, antropmorfismul este considerat și ca o superioritate a zeilor grecești; ei sînt priviți ca oameni, ceea ce ar lipsi Dumnezeului creștin. Schiller spune: „Iar zeii de oameni mai aproape fiind, și oamenii erau mai aproape de zei“. Dar zeii grecești nu pot fi considerați mai umani decît Dumnezeul creștin. (*I.*, 239-240)

Opera politică

Statul întrunește cele două laturi, luate în considerare pînă acum, ale operei de artă subiective și obiective. În stat, spiritul nu este nici numai obiect, nici numai subiectivitate sub forma corporalității frumoase, ci el este un spirit viu, general, care constituie în același timp spiritul conștient de sine al fiecărui individ.

Numai constituția *democrată* era adecvată pentru acest spirit și pentru acest stat. (*I.*, 241-242)

Precum în frumusețe, în partea ei sensibilă, este prezent încă elementul natural, în același fel în moralitate sînt prezente legile în felul necesității naturale. Grecii rămîn ancorați înlăuntrul *frumuseții*, dar nu ating încă punctul mai înalt al adevărului. (*I.*, 243)

Pericle a fost un om de stat cu un caracter antic sculptural. [...] Prin [...] comportare a ajuns la o așa de mare considerare, încît Aristofan îl numește Zeus al Atenei.

[...] ...în totalitatea lor, momentele esenței ateniene au fost independența individualităților și cultura însuflețită de spiritul frumosului. Din inițiativa organizatorică a lui Pericle au luat naștere acele eterne monumente ale culturii, ale căror puține resturi pun posteritatea în uimire; în fața acestui popor s-au reprezentat dramele lui Eschil, Sofocle, iar mai tîrziu cele ale lui Euripide, care însă nu mai au acel vechi caracter moral. În ele se poate recunoaște într-o măsură mai mare principiul decăderii. Acestui popor i se adresau discursurile lui Pericle; din el s-a ridicat un cerc de bărbați, exemple de naturi clasice pentru toate secolele. Aici trebuie menționați, în afară de cei amintiți anterior, Tucidide, Socrate, Platon, apoi Aristofan, acesta din urmă păstrînd în sine întreaga seriozitate politică a poporului său și, în timp de descompunere, scriind și creînd pentru binele patriei, pătruns în întregime de această convingere profundă. [...] ...Pericle este Zeus-ul cercului de individualități al Atenei. (*I.*, 250-251)

Spiritul nu s-a putut menține decît scurt timp pe poziția unității spirituale frumoase [...], iar izvorul desfășurării sale ulterioare și al descompunerii l-a constituit elementul subiectivității, al moralității, al propriei reflexii și al interiorității. Înflorirea cea mai frumoasă a vieții grecești a durat aproximativ 60 de ani, de la războaiele medice, 492 înainte de Hristos, și pînă la războiul peloponesiac, 431 înainte de Hristos. (*I.*, 255)

În frumusețe, ca principiu călăuzitor al grecilor, unitatea concretă a spiritului era legată de realitate, de iubirea de patrie, de familie etc. (*I.*, 259)

Elevul lui Socrate, Platon, a alungat din statul său pe Homer și pe Hesiod, creatorii reprezentărilor religioase ale grecilor, căci el cerea o reprezentare mai înaltă, corespunzătoare gîndirii despre ceea ce trebuie venerat ca zeitate. (*I.*, 259-260)

LUMEA ROMANĂ

Napoleon, într-o convorbire avută odinioară cu *Goethe* despre natura tragediei, era de părere că tragedia modernă se deosebește de cea veche în esență prin aceea că noi nu mai cunoaștem destinul în fața căruia oamenii sînt neputincioși și că locul vechiului fatum l-ar fi luat politica. Politica este chemată deci să devină noua fatalitate pentru tragedie, ea reprezentînd forța irezistibilă a împrejurărilor, cărora individualitatea trebuie să i se supună. O asemenea forță este *lumea romană*, predestinată să țină în frîu indivizii cu moravurile lor; la fel, să concentreze zeii și spiritele, în totalitatea lor, în Panteonul stăpînirii universale, pentru a-i reduce la o generalitate abstractă. (*I.*, 267)

Despre caracterul general al romanilor putem însă spune că, în comparație cu acea poezie primitivă, răstălmăcirea orientală a oricărui concept de finit și în comparație cu frumoasa și armonioasa poezie și cu plutirea echilibrată, liberă a spiritului grecesc, la romani apar *proza* vieții, conștiința finitului pentru sine, abstracția intelectului și asprimea personalității. [...]

Această proză extremă a spiritului o întîlnim în arta etruscilor, care deși executată cu cea mai desăvîrșită tehnică și în condițiile unei oglindiri realiste, este lipsită de orice idealitate și frumusețe grecească; o mai întîlnim și în formarea și dezvoltarea dreptului roman și a religiei romane. (*I.*, 276)

...în totalitatea lui acest ciclu [*Saturnaliile, n.n.*] prezintă o înfățișare foarte mărginită și prozaică; din el nu reies intuiții mai adînci, despre marile forțe din natură și procesele lor generale; căci peste tot s-a avut în vedere utilitatea externă, comună; iar bucuria veselă de

viață a trecut în bufonerii lipsite de spirit. Dacă la greci din începuturi asemănătoare s-a dezvoltat arta tragediei grecești, dimpotrivă, este demn de reținut cum la romani acele dansuri și cîntece caraghioase de la sărbătorile cîmpenești s-au menținut pînă în timpurile cele mai înaintate, fără ca din această naivă, dar primitivă formă să se fi ajuns la o modalitate artistică temeinică.

Am mai spus că romanii au preluat zeii grecești (mitologia poeților romani este luată în întregime de la greci); dar adorarea acestor zei, frumoase plăsmuiri ale fanteziei, se pare să fi fost la ei ceva rece și formal. Cînd romanii povestesc despre Jupiter, Juno, Minerva, avem impresia că asistăm la o piesă de teatru. Grecii au animat lumea zeilor, dîndu-i un conținut adînc și spiritual, împodobind-o cu idei scînteietoare și senine; ea constituia pentru ei obiectul unei continue inventivități și al unei conștiințe pline de cugetări. Astfel a fost creată în mitologia lor o vastă și nesecată comoară pentru simțire, sentiment și minte. Spiritul roman nu a însuflețit aceste jocuri ale unei fantezii iscusite cu o mentalitate proprie, găsindu-și satisfacția în desfășurarea lor; din contra, mitologia greacă apare la ei moartă și străină. La poeții romani, îndeosebi la Virgil, introducerea zeilor a fost produsul unei rațiuni reci și al imitației. Zeii sînt transformați la ei oarecum în mașinării, întrebuințîndu-i într-un chip cu totul exterior, așa cum, de exemplu, în manualele noastre de literatură printre alte prescripții se găsește și aceea că în epopei asemenea mașinării ar fi necesare pentru a stîrni uimirea. (*I.*, 280-281)

Operele de artă pe care romanii le-au cărat din toate părțile Greciei nu erau propriile lor produse, bogăția nu era rodul industriei lor, ca în Atena, ci era adunată prin jaf și furt. (*I.*, 298)

Spiritul german este spiritul lumii noi, al cărei scop este realizarea adevărului absolut ca autodeterminare infinită a libertății, a *acelei* libertăți care are drept conținut forma ei absolută. (*I.*, 325)

[...] Arta și știința ca dizolvare a evului mediu

Cerul spiritului se înseninează pentru omenire. De liniștirea lumii datorită noii orînduiri statale, pe care am văzut-o, mai era încă legat un avînt concret al spiritului spre o umanitate mai nobilă. S-a renunțat la mormîntul spiritului, la ceea ce era mort în el, ca și la viața de dincolo. Acel principiu al *Acestuia,* care stîrnise lumea în cruciade, s-a dezvoltat în laicitate în măsură mult mai mare: spiritul l-a desfășurat în afară și a trecut în această exterioritate. Biserica însă a rămas și l-a păstrat în ea; totuși, și în ea s-a produs același lucru, anume că principiul n-a rămas ca o exterioritate în nemijlocirea ei, în sînul ei, ci a fost transfigurat prin *artă.* Arta spiritualizează, însuflețește această exterioritate, acest senzorial gol prin formă, care exprimă suflet, simțire, spirit, așa încît cucernicia nu are în fața sa numai un ceva senzual și nu se manifestă pios față de un simplu obiect, ci față de mai înaltul din el: forma plină de suflet pe care *spiritul o introduce.* Este cu totul altceva dacă spiritul are în fața sa un oarecare lucru, ca ostia ca atare, o piatră, un lemn, o icoană proastă, sau un tablou spiritualizat, o frumoasă operă de sculptură, în care se raportează suflet la suflet și spirit la spirit. Acolo spiritul este în afara sa, legat de un obiect de-a dreptul altul, care este senzualul, aspiritualul. Aici însă sensibilul este frumosul, iar forma spirituală, ceea ce îl însuflețește, este un adevărat în sine însuși. Dar, pe de o parte, acest adevărat, așa cum se *manifestă,* nu există decît în modalitate sensibilă, nu în

forma adecvată lui, iar pe de altă parte, dacă religia se va întemeia pe dependența de ceva existînd esențial în afară, pe un lucru, atunci acest fel de religie nu-și găsește satisfacție în raport cu frumosul, ci, pentru o asemenea religie, reprezentări cu totul rele, urîte și plate sînt tot așa de *corespunzătoare scopului* sau chiar mai corespunzătoare. Așa se întîmplă cu autenticele capodopere, spre exemplu Madonele lui Rafael nu se bucură de adorație, nu primesc nenumărate ofrande, ci mai curînd icoanele rele sînt căutate cu predilecție, constituind obiectul unei mai mari evlavii și dărnicii. Cucernicia trece pe lîngă opere ca cele ale lui Rafael, deși s-ar simți solicitată lăuntric în ele, dacă asemenea cerințe nu i-ar fi străine, căci aici nu avem încă de-a face decît cu sentimentul unei constrîngeri care depersonalizează și cu o obtuzitate dependentă de ea. În felul acesta, arta trece acum dincolo de principiul bisericii. Dar deoarece ea nu cuprinde decît intuiții senzoriale, ea nu prețuiește deocamdată decît ca ceva naiv. În consecință, biserica a urmat-o încă, dar, mai tîrziu, ea s-a despărțit de spiritul liber din care s-a născut arta, cînd el s-a înălțat la gîndire și știință.

Dar arta a fost sprijinită și înălțată, în al doilea rînd, prin *studiul antichității* (numele de *humaniora* este foarte caracteristic, deoarece în acele opere ale antichității se preamărește umanul și umanismul), iar Apusul a luat cunoștință prin același studiu și de caracterul adevărat și înnoit al creației umane. Din afară, această reînnoire a științei a fost provocată prin decadența imperiului bizantin. O mulțime de greci s-au refugiat în Apus, aducînd acolo literatura grecească; dar ei nu aduceau cu sine numai cunoașterea limbii grecești, ci și însăși operele literare grecești. Foarte puține dintre acestea fuseseră păstrate în mănăstiri, iar cunoașterea limbii grecești era aproape inexistentă. Altfel stăteau lucrurile cu literatura romană; în privința ei existau aici încă vechi tradiții: Virgil trecea drept un mare vrăjitor (la Dante este arătat

ca o călăuză în iad și în purgatoriu). Prin intermediul grecilor, influența literaturii vechi grecești redobîndi importanță; Apusul fu în stare s-o guste și s-o recunoască; apărură cu totul alte figuri, alte virtuți decît cele pe care Apusul le cunoștea pînă atunci; Apusul primi cu totul altă scară de valori pentru ceea ce este de onorat, de lăudat și de imitat. Grecii stabileau în operele lor cu totul alte norme de morală decît cele cunoscute de Apus; în locul formalismului scolastic se introduce un conținut în întregime deosebit; Platon fu cunoscut de Apus și prin aceasta se deschiseră perspective spre o nouă lume a umanului. Noile reprezentări găsiră un mijloc principal pentru răspîndirea lor în *arta tiparului*, inventat chiar atunci, artă care ca și praful de pușcă corespunde caracterului modern, preîntîmpinînd trebuința unei legături ideale între oameni. Întrucît în studiul celor vechi se manifesta iubirea pentru fapte și virtuți omenești, biserica nu vedea în el nimic rău, neobservînd că în acele opere străine i se opunea un principiu total străin.

Un al *treilea* fenomen principal care rămîne de amintit ar fi această năzuință spre *în afară* a spiritului, această dorință a omului de a-și cunoaște *pămîntul său*. [...]

Aceste trei fapte: al așa-numitei restaurații a științelor, al înfloririi artelor frumoase și al descoperirii Americii și al descoperirii căilor spre Indiile de răsărit pot fi asemuite cu *aurora*, care după lungi furtuni pentru prima dată anunță din nou o zi frumoasă. (*I.*, 382-383)

...trebuie să fie indicată în primul rînd o diviziune, să fie arătate diferitele forme ce sînt de tratat [...].

1. Prima este religia nemijlocită, *religia naturii;* [...] spiritul este în ea identic cu natura și ea este așadar religia nelibertății.

2. A doua treaptă o formează religia *individualității spirituale;* aici începe ființa-pentru-sine spirituală a subiectului. [...]

Se întîlnesc și aici iarăși trei forme.

a) Pe măsură ce iese la lumină ființa-pentru-sine spirituală, ceea ce este reținut e reflexia în sine ca negație a unității naturale; astfel avem deci numai un Dumnezeu care este în gîndire, iar viața naturală este numai o viață pusă, care ca atare stă în fața lui, ea nu e ceva substanțial față de el și este [există] numai prin esența gîndului. [...] Aceasta este religia *sublimului.*

b) Naturalul și spiritualul sînt unite; dar nu ca în unirea nemijlocită, ci într-o unitate în care spiritualul este determinant și în unitate cu corporalul care nu este opus, acesta e numai organ, este expresia spiritualului, în care acesta se înfățișează pe sine. Aceasta este religia apariției divine, a corporalității divine, a materialității, naturalității divine, încît aceasta este apariția subiectivității, sau aici este prezentă automanifestarea subiectivității, manifestîndu-se nu numai pentru alții, ci manifestîndu-se sieși. Această individualitate spirituală nu este deci cea nelimitată a gîndului pur, ea are numai un caracter spiritual. Pe de o parte, în felul acesta naturalul este corp al spiritualului, pe de altă parte, și prin faptul că acesta are nevoie de corp, subiectul este determinat ca finit. Aceasta este *religia frumuseții.*

c) Religia în care începe [să apară] conceptul, conținutul concret determinat pentru sine însuși, care este scopul căruia îi servesc puterile universale ale naturii sau și zeii religiei frumoase, este religia *finalității exterioare.* [...] Conținutul divin servește acum acelei culmi a subiectivității care îi lipsea în religia frumuseții ca mijloc de realizare. [...]

Această diviziune nu trebuie să fie luată numai în sens subiectiv, ci ea este diviziunea necesară în sens obiectiv a naturii spiritului. Spiritul, la modul existenței pe care el o are în religie, este mai întîi religie naturală, urmează apoi intervenția reflexiei, spiritul devine liber în sine, devine subiectivul în general, ceea ce provine totuși din unitatea naturii și este încă raportat la ea; aceasta este libertatea condiționată; a treia poziție este apoi voința spiritului de a se determina pe sine în sine, ceea ce, ca scop, ca finalitate pentru sine, este în primul rînd tot finită și limitată. Acestea sînt determinațiile fundamentale care sînt momentele dezvoltării conceptului și totodată ale dezvoltării concrete.

Putem compara aceste trepte cu acelea ale vîrstelor omului. Copilul este încă în prima nemijlocită unitate a voinței și a naturii, atît a propriei naturi, cît și a celei înconjurătoare. A doua treaptă, vîrsta tinereții, individualitatea devenind pentru sine, spiritualitate vie, nefixîndu-și încă scop pentru sine, spiritualitate care se zbate, năzuiește și arată interes pentru tot ce-i iese în cale. A treia treaptă, vîrsta bărbăției, este munca în vederea unui

scop particular căruia i se supune bărbatul, căruia îi consacră forțele sale. O ultimă treaptă ar fi vîrsta bătrîneții, care, avînd înaintea sa generalul ca scop, cunoscînd acest scop, s-a reîntors de la vioiciunea particulară a muncii la scopul general, la scopul final absolut; care din vasta diversitate a existenței s-a concentrat în adîncurile infinite ale ființării-în-sine. Aceste determinații sînt acelea care sînt în chip logic determinate de natura conceptului. La sfîrșit se va recunoaște apoi aici că primul mod-de-a-fi-nemijlocit nu este mod-nemijlocit, ci este ceva pus, copilul este el însuși ceva procreat. (*R.*, 156-159)

RELIGIA NATURALĂ

[...] Religia naturii în trecere la o treaptă superioară

Despre lupta spiritului pentru a ieși din naturalitate există reprezentări plastice naive și foarte intuitive.

Această luptă și ieșire este exprimată încă în multe plăsmuiri. La operele de artă egiptene în genere totul este simbolic, semnificațiile merg aci pînă la cel mai mic amănunt; chiar și numărul coloanelor și al treptelor nu este socotit conform unei finalități exterioare, ci el înseamnă sau lunile, ori picioarele la nivelul cărora trebuie să urce Nilul pentru a inunda țara etc. Spiritul poporului egiptean este în genere o *enigmă*. În operele de artă grecești totul este limpede, totul scos în lumină; în cele egiptene se pune pretutindeni o problemă, ele sînt ceva exterior prin care se trimite la ceva ce nu este încă exprimat.

O relație nouă, aparte, este poziția artei, a artei frumoase; Egiptul este locul specific unde arta trebuie să apară în religie și unde ea este necesară. Desigur, arta

este și imitație, dar nu numai imitație, totuși ea nu se poate opri aici; însă atunci ea nu este nici artă frumoasă și nici o nevoie a religiei. Numai ca artă frumoasă aparține ea conceptului lui Dumnezeu. Arta veritabilă este artă religioasă, dar aceasta nu e o necesitate cînd zeul are încă o formă naturală, de exemplu forma soarelui, a fluviului; ea nu este o necesitate nici cînd realitatea zeului are figura unui om sau a unui animal; nici atunci cînd modul manifestării este *lumina;* adevărata artă începe cînd figura omenească, prezentă, fără îndoială, a dispărut, ca la Buda, dar ea mai există în imaginație, adică la plăsmuirea figurii divine, de pildă, în imagini de ale lui Buda, așa și în învățăturile urmașilor lui. Figura umană — prin faptul că ea este manifestare a subiectivității — e necesară abia atunci cînd Dumnezeu este determinat ca subiect. Cînd a fost depășit momentul naturalității, al modului-nemijlocit, nevoia [artei] rezidă în conceptul autodeterminării subiective sau în conceptul libertății, adică pe poziția pe care ne aflăm acum. Întrucît modul existenței concrete este destinat interiorului, figura naturală nu mai este suficientă, și nici imitarea ei. Exceptînd pe iudei și pe mahomedani, toate popoarele au idoli, însă aceștia nu aparțin *artelor frumoase,* ei sînt numai personificare a reprezentării, semne ale subiectivității numai reprezentate, numai închipuite, semne în care subiectivitatea încă nu există ca determinație imanentă a esenței [a ființei] însăși. [...]

Prin urmare, este nevoie ca Dumnezeu să fie reprezentat de arta frumoasă, cînd momentul naturalității a fost învins, cînd Dumnezeu este subiectivitate liberă, iar manifestarea lui, apariția lui în existența lui concretă este determinată din interior de către spirit și vădește caracterul producției spirituale. Abia atunci cînd Dumnezeu însuși are determinația de a pune din propria sa interioritate diferențele prin care el se manifestă, abia atunci apare arta necesară pentru plăsmuirea figurii zeului.

Cu privire la apariția artei sînt de relevat îndeosebi două momente: 1) faptul că Dumnezeu este reprezentat de artă ca ceva intuibil în chip sensibil; 2) că Dumenezeu ca operă de artă este ceva produs de mîini omenești. [...] Arta nici nu este ultimul mod al cultului nostru. Dar pentru treapta subiectivității încă nespiritualizate, spiritualitate care este încă ea însăși nemijlocită, existența nemijlocit intuibilă este adevărată și necesară. [...]

Existența sensibilă în care este intuit zeul este adecvată conceptului lui, nu e semn, ci exprimă în fiecare punct faptul de a fi produsă din interior, de a corespunde gîndului, conceptului interior; insuficiența esențială este însă aceea de a fi un mod încă intuibil în chip sensibil, modul în care se pune pe sine subiectul, fiind un mod sensibil. Această lipsă provine de acolo că subiectul e încă prima subiectivitate, primul spirit liber, determinarea lui este prima sa determinare, și astfel mai există în libertate determinația naturală, nemijlocită, primă, adică momentul naturalității, al sensibilității.

Al doilea moment îl constituie faptul că opera de artă este produsă de oameni. Nici acest fapt nu este adecvat ideii noastre de Dumnezeu. [...] Aici, conform manifestării sale, spiritul este abia jumătate de cale a spiritului, el e încă unilateral spirit finit, adică spirit subiectiv, conștiință de sine subiectivă; adică figura zeului, modul ființării lui pentru altul, opera de artă, este numai ceva produs, ceva instituit de către spiritul unilateral, de spiritul subiectiv; de aceea, opera de artă trebuie să fie făcută de oameni, aceasta este necesitatea pentru care manifestarea zeilor prin artă este o manifestare produsă de oameni.

În religia spiritului absolut figura lui Dumnezeu nu este făcută de spiritul omenesc. [...] Dimpotrivă, pe treapta noastră existența zeului ca zeu nu este o existență prin el, ci prin altul. Aici spiritul s-a oprit la jumătatea drumului. Această insuficiență a artei, constînd în faptul că zeul este făcut de oameni, este cunoscută și în religiile în care aceasta este suprema manifestare și i se caută remediu, dar nu obiectiv, ci în chip subiectiv: imaginile zeilor trebuie să fie sfințite [...].

Aceasta este necesitatea: aici apare arta, iar momentele revelate sînt acelea din care rezultă că zeul este operă de artă. Dar aici arta încă nu este liberă și pură, ea este însă abia în trecere spre arta frumoasă; ea apare în această comunicație în așa fel, încît sînt tot atît de valabile pentru conștiința de sine plăsmuirile care aparțin naturii nemijlocite, care nu sînt create de spirit, ca soarele, animalele etc. Este mai mare figură artistică ceea ce iese în relief din animal, figura sfinxului, amestec de figură artistică și de figură animală. O față omenească ne privește aici dintr-un corp de animal, subiectivitatea încă nu-și este clară ei însăși. Figura artistică de aceea nu este încă pură, frumoasă, ci e mai mult ori mai puțin imitație și desfigurare. În această sferă, universalul este amestecarea subiectivității cu substanțialitatea.

Hărnicia acestui popor întreg nu a fost încă în sine și pentru sine artă pură, frumoasă, dar a fost năzuință puternică spre arta frumoasă. Arta frumoasă conține această determinare: spiritul trebuie să fi devenit în sine liber, liber de dorințe, de naturalitate în genere, de subjugarea de către natura lăuntrică și exterioară, trebuie să simtă nevoia de a se ști pe sine liber și de a deveni astfel obiect al conștiinței sale.

Întrucît spiritul nu a ajuns încă pe treapta de a se gîndi pe sine liber, el trebuie să se intuiască pe sine ca liber, să se aibă pe sine în fața sa ca spirit liber în intuiție. Ca spiritul să devină astfel obiect pentru intuiție la modul nemijlocit, care este produs, e nevoie ca această existență a sa, modul nemijlocit al său, să fie determinat cu totul de spirit, să aibă absolut caracterul că aici este înfățișat un spirit liber.

Dar tocmai acest lucru este frumosul, unde orice exterioritate este cu totul caracteristic semnificativă, determinată de interior ca interior liber. Frumosul este un material natural în felul că trăsăturile lui sînt numai semne ale spiritului în sine liber. Momentul natural trebuie în genere să fie învins, ca el să servească numai la exteriorizarea, la revelarea spiritului.

Conţinutul în determinarea egipteană fiind această subiectivitate, există aici năzuinţa impetuoasă spre arta frumoasă, năzuinţă care a lucrat îndeosebi arhitectonic şi în acelaşi timp a încercat să treacă la frumuseţea formei. Dar, întrucît a fost numai năzuinţă, frumuseţea însăşi încă nu a apărut ca atare aici.

De aici deci această luptă a semnificaţiei, cu materialul formei exterioare în general: această luptă este numai încercarea, năzuinţa de a imprima plăsmuirii exterioare spiritul interior. Piramida este pentru sine un cristal în care locuieşte un mort; în opera de artă care tinde spre frumos este inoculat plăsmuirii sufletul interior al exteriorităţii.

Avem aici numai năzuinţa fierbinte, fiindcă semnificaţia şi plăsmuirea, reprezentarea şi existenţa concretă arată în genere această deosebire una de alta, iar această deosebire există fiindcă subiectivitatea este numai abia cea generală, abstractă, nu e încă subiectivitatea concretă, împlinită.

Astfel, religia egipteană este pentru noi prezentă în *operele de artă* ale egiptenilor, în ceea ce ne spun acestea conexat cu ceea ce ţine de istorie, cu ceea ce ne-au păstrat vechii istoriografi. În epoca modernă, mai ales, ruinele Egiptului au fost mult cercetate şi studiată limba mută a formaţiilor de piatră, precum şi aceea a enigmaticelor ieroglife.

[...] Considerînd aceste opere de artă, descoperim că totul este la ele prodigios şi fantastic, avînd însă totdeauna o semnificaţie determinată, cum nu era cazul la inzi. Astfel, noi avem aici modul-nemijlocit al exteriorităţii şi semnificaţia, gîndul. Acesta le avem împreună în imensul conflict dintre interior şi exterior; există o năzuinţă fierbinte a interiorului să se întrupeze în exterior, iar exteriorul ne înfăţişează această luptă a spiritului.

[...] Această luptă aspră o găsim mai ales în religia egipteană; ea este religia fermentaţiei, în care totul este amestecat de-a valma.

Figura încă nu este înălţată la nivelul formei libere, frumoase, încă nu e spiritualizată şi transfigurată ca figură limpede, sensibilul, naturalul, nu este încă complet transfigurat în spiritual, încît naturalul să fie numai expresie a spiritualului, acest organism şi trăsăturile acestui organism să fie numai semn, numai semnificaţie a spiritualului. Principiului egiptean îi lipseşte această transparenţă a naturalului, a exteriorului plăsmuirii; el rămîne numai sarcină de a-şi deveni sieşi limpede. De aceea, noi considerăm spiritul egiptean numai cum este el prins încă în proces de fermentare; această neclaritate se epuizează aşa-zis în munca ce desfăşoară în cîmpul exteriorităţii; în aceste opere de artă găsim momentele amestecate între ele şi mai cu seamă momentele luptei. Am considerat deja în religia persică opoziţia dintre bine şi rău, dintre lumină şi întuneric; aceste contrare le regăsim şi aici.

Inscripţia templului zeiţei din Sais în Egiptul inferior ne este complet comunicată astfel: ceea ce a fost este şi va fi, vălul meu încă nu l-a ridicat nici un muritor. Rodul trupului meu este Helios etc. Această fiinţă încă ascunsă exprimă claritatea, soarele, autoclarificarea, soarele spiritual, este *fiul* care se va naşte din ea. Această claritate este aceea care e dobîndită în formele religiei despre care avem să tratăm acum. *Enigma* este dezlegată; *sfinxul* egiptean, potrivit unui mit plin de semnificaţie şi demn de admiraţie, este ucis de un grec, iar enigma a

fost dezlegată astfel: conținutul este omul, spiritul care se știe pe sine liber. (*R.*, 298-304)

RELIGIA INDIVIDUALITĂȚII SPIRITUALE

...formele mai precise sînt religiile particulare, aceea a sublimului, a frumuseții și a finalității.

a) [...] Ambele, infinitatea puterii și mărginirea scopului real, își corespund una celeilalte, pe de o parte, sublimitate și, pe de altă parte, contrariul, mărginire infinită, strîmtețe de spirit. [...] Spiritul se înalță, este înălțat deasupra naturalității, finității; aceasta este *religia sublimului*.

b) Cealaltă determinație este aceea potrivit căreia naturalul, finitul, este transfigurat în spirit, în libertatea spiritului; transfigurarea naturalului constă în faptul că el este semn al spiritualului; în această transfigurare a naturalului fizic sau spiritual, naturalul însuși stă față în față ca finit, ca cealaltă latură față de acea esențialitate, cealaltă de acel substanțial, de Dumnezeu. Acesta este subiectivitate liberă, în care finitul este pus numai ca semn în care el, spiritul, se manifestă. Acesta este modul individualității prezente, al *frumuseții*. [...]

c) A treia determinație este de asemenea scop finit, particular, care în particularitatea sa se încorporează pe sine în generalitate, se lărgește devenind general și se umple pe sine astfel cu particularitatea. [...]

În existența exterioară, aceste trei momente sînt: religia *iudaică*, *greacă* și *romană*. Puterea ca subiectivitate se determină pe sine ca înțelepciune conformă unui scop, acesta este mai întîi încă nedeterminat, iau naștere scopuri particulare și, în sfîrșit, un scop general, de natură empirică. (*R.*, 332-334)

Religia sublimității

În religia frumuseții este [există] conciliere a semnificației cu materialul, a modului sensibil cu ființarea pentru altul. Spiritualul apare întreg în acest mod exterior, acesta este un semn al interiorului, iar acest interior este cunoscut întreg în exterioritatea sa.

Dimpotrivă, sublimitatea distruge totodată materialul, materialul în care apare sublimul, materialul este știut explicit totodată și ca neadecvat... [...]

Sublimitatea este ideea care ajunge să se manifeste în chip exterior în felul că ea și-n fenomen se arată înălțată în realitate deasupra fenomenului, încît aceasta este pusă totodată și ca negată, astfel că ideea care se manifestă este înălțată deasupra acelui ceva în care apare, fenomenul este exprimat ca fiind neadecvat, și anume explicit ca neadecvat, și nu ca neadecvare inconștientă. [...]

În conștiința lui naturală omul poate avea înaintea sa lucruri naturale, dar spiritul lui e neadecvat unui astfel de conținut, privirea împrejur nu are nimic sublim, ci privirea spre cer care este privire dincolo de el. Această sublimitate este mai cu seamă caracterul lui Dumnezeu în raportare la lucrurile naturale. De aceea sînt lăudate scrierile vechiului testament. „Dumnezeu a zis să fie lumină, și s-a făcut lumină". Acesta este unul dintre locurile cele mai sublime. [...] Aceasta este sublimitatea: natura este reprezentată ca total negată, subjugată, trecătoare. (*R.*, 345-347)

Religia frumuseții

Ea este [...] în existență religia *greacă*, material infinit, inepuizabil pe latura lui interioară și exterioară, mate-

rial la care omul zăbovește bucuros, date fiind afabilitatea, grația, suavitatea lui... (*R.*, 370)

Această particularitate a scopurilor este astfel îmbinarea generalității abstracte cu singularitatea scopului, mijlocia ei frumoasă. (*R.*, 371)

...se produce tot mai mult unitatea spiritualului și naturalului — și aceasta este esențialul —, dar unitate care nu este neutralizare a celor două, ci unitate unde spiritualul nu e numai ceea ce e preponderent, ci și ceea ce e dominant, determinant, naturalul fiind de natură ideală, subordonat. (*R.*, 374)

Aceleași divinități care erau mai înainte titanice și naturale apar ulterior cu o determinație fundamentală spirituală care este cea dominantă, ba chiar s-au ivit controverse cu privire la faptul dacă în Apollo mai este ceva natural. În Homer, Helios este, fără îndoială, Soarele, dar în același timp el este nemijlocit claritatea, momentul spiritual care luminează totul cu razele sale. Însă și mai tîrziu i-a rămas încă lui *Apollo* mereu ceva din elementul-natură al său, era înfățișat avînd raze în cap. Acestea constituie ceea ce e general, chiar dacă la zeii singulari acesta n-ar fi deosebit de vizibil. Totuși, nu este de căutat aici o consecvență perfectă. Un element apare o dată în chip mai puternic, altă dată mai slab. În *Eumenidele* lui *Eschil*, primele scene se petrec în fața templului lui *Apollo*. Aici lumea este îndemnată să-și manifeste pietatea: mai întîi să fie venerată dătătoarea de oracole *Gaia*, principiul naturii, apoi *Themis*, deja o putere spirituală, însă, ca și *Dike*, ea aparține vechilor zei, apoi vine rîndul *Nopții*, apoi *Febus* — oracolul a trecut la zeii cei noi. *Pindar* vorbește și el despre o astfel de succesiune a zeilor, el face din *Noapte* prima; urmează apoi *Themis* și apoi *Febus*. Aceasta este deci trecerea de la figurile naturii la noii zei. În sfera artei poeziei, a

creației acestei învățături, acestea nu trebuie să fie luate în sens istoric.

Astfel și zgomotul, foșnetul frunzelor, al țimbalelor suspendate este primul fel de comunicare a unui oracol, simple sunete ale naturii; abia mai tîrziu apare o preoteasă care comunică oracole în silabe, dar care, potrivit modului oracolului, nu pronunță sunete clare. De asemenea, *muzele* sînt mai întîi nimfe, izvoare, valurile, zgomotul, murmurul pîraielor — pretutindeni început de la modul natural, de la puteri ale naturii, care sînt transformate în zei cu conținut spiritual.

Prometeu, care este considerat și ca *titan*, este o figură importantă, interesantă. *Prometeu* este o putere a naturii; dar el este și binefăcător al oamenilor, întrucît el i-a învățat primele arte. El le-a adus focul din cer; ea înseamnă că omul a ieșit deja din prima stare de primitivitate. Primele începuturi ale culturii au fost astfel în mituri ca recunoscătoare amintire. *Prometeu* i-a învățat pe oameni și să aducă jertfe: animalele n-ar fi aparținut oamenilor, ci unei puteri spirituale, adică ei n-au mîncat carne. Prometeu i-a luat lui Zeus toată jertfa, a făcut două figuri, oase și picioare îmbrăcate în carne și o figură cu carne, iar Zeus a înșfăcat-o pe prima.

A *jertfi* înseamnă a face un ospăț, și viscerele și oasele le primeau zeii. Acest *Prometeu* i-a învățat pe oameni să se servească și să facă din animale alimente pentru ei; odinioară nu era voie să fie atinse animalele de către oameni, ele erau ceva ce trebuia să fie respectat de aceștia; încă în Homer sînt menționate vite solare ale lui Helios și nu era îngăduit ca ele să fie atinse de către oameni. La inzi, egipteni, era interzisă sub pedeapsă uciderea animalelor. *Prometeu* i-a învățat pe oameni să mănînce chiar carnea, iar lui Iupiter să-i lase numai pielea și oasele.

Însă Prometeu este un Titan, el este încătușat în Caucaz și un uliu îi sfîșie neîncetat ficatul care crește mereu

la loc — durere care nu încetează niciodată. Ceea ce i-a învăţat *Prometeu* pe oameni sînt numai dexterităţi care privesc satisfacerea unor nevoi naturale. În simpla satisfacere a acestor nevoi nu este niciodată săturare, ci trebuinţa creşte mereu, iar grija este mereu nouă — iată ce se indică prin mitul de mai sus. La *Platon* se spune într-un loc că *Prometeu* n-a putut aduce oamenilor ştiinţa politică, căci ea a fost păzită în cetate de Zeus; aici este deci exprimat faptul că ea a aparţinut în propriu lui Zeus.

Se menţionează, fără îndoială, cu recunoştinţă, că *Prometeu* a uşurat viaţa oamenilor, dar, în pofida faptului că acestea sînt puteri ale inteligenţei umane, el aparţine totuşi titanilor, căci aceste arte nu sînt încă legi, nu sînt putere morală.

La *Eschil*, *Prometeu* spune că sfidarea, mîngîierea şi satisfacţia sa o are în faptul că lui Zeus i se va naşte un fiu care-l va doborî de pe tron — *Hercule*. De asemenea, la *Aristofan*, la modul comic. Aici spune *Bachus* că, dacă moare Zeus, el urcă pe tron.

Hercule este singurul zeu care e reprezentat ca om, om ce a fost strămutat printre zei. Prin aceasta se spune că el va obţine domnia lui *Zeus*, ceea ce poate fi considerat ca o profeţie care s-a realizat.

Dacă zeii sînt particularizarea spirituală a substanţei care se fărîmiţează pe sine în ei, am văzut totuşi, pe de altă parte, omul prin serviciul omului înălţîndu-se spre Dumnezeu şi făcîndu-se adecvat scopului divin. Astfel obţinem unitatea ambelor: scopul divin umanizat, scopul uman ridicat la rang de scop divin. Această poziţie dă *eroii*, semizeii. Deosebit de excelentă este în această privinţă figura lui *Hercule*. El este individualitate umană, s-a lăsat supus la munci grele; prin virtutea lui el a dobîndit cerul. Aşadar, eroii nu sînt nemijlocit zei; ei sînt nevoiţi să ajungă în cercul divin numai prin muncă.

Căci zeii individualităţii spirituale, deşi acum liniştiţi, sînt totuşi [ceea ce sînt] numai prin lupta lor cu Titanii; acest „în-sine" al lor este pus în eroi. Astfel, individualitatea spirituală a eroilor este superioară aceleia proprie înşişi zeilor; ei sînt ceea ce zeii sînt în sine, reali, acţiuni ale lui „în-sine", şi, cu toate că ei trebuie să lupte muncind, aceasta este o epuizare prin muncă a naturalităţii pe care zeii o mai au în sine. Zeii provin din puterea naturală, iar eroii de la zei.

Astfel, întrucît zeii spirituali sînt rezultatul obţinut prin învingerea puterii naturii, dar sînt numai prin aceasta, ei îşi au devenirea în ei înşişi şi se înfăţişează ca unitate concretă. Puterile naturii sînt conţinute în ei ca bază a lor, dar ei au transfigurat acest „în-sine" al lor. Aşadar, în zei este acest ecou al elementelor naturii; însă lucrul principal este modul-determinat spiritual al lui. *(R.*, 377-379)

Un moment principal este latura *apariţiei*. Pe această treaptă este în genere dominant *frumosul*. Zeul apare, aceste puteri, aceste determinaţii absolute, morale, spirituale sînt ştiute [cunoscute], sînt [există] pentru conştiinţa de sine empirică; astfel ele sînt pentru altul... (*R.*, 383)

Zeii sînt făcuţi de fantezia omenească sau sînt divinităţi plastice plăsmuite de mîini omeneşti; astfel ei iau naştere în chip finit, produşi de poet, de muze. Ei au această finitate fiindcă sînt finiţi în acelaşi timp şi-n ce priveşte conţinutul lor; această finitate este dispersare, e particularitatea puterilor spirituale. Această finitate a conţinutului este determinaţia şi urmarea faptului că ei iau naştere ca produse ale oamenilor. *(R.*, 384)

Zeii greci sînt pentru *fantezie*: nu descoperă aceste esenţialităţi ca forme existente ale naturii, ci el le dobîn-

dește pentru reprezentare: această creație este fantezie în genere. Figurile zeilor ies din fantezia omenească în opoziție cu ceea ce există, însă ele ies ca forme esențiale; ele conțin ceva sensibil în ele, dar îl conțin pe acesta înălțat la universalitatea spiritului prin *frumusețe*. Religia greacă este religia frumuseții. În zeii eleni există o bază spirituală, însă întrucît sînt reprezentați obiectiv, intră în plăsmuirea lor un element ce ține de natură, ei au naturalul în manifestarea lor, ei sînt făcuți, elaborați poetic (legătură între gîndire și elaborare poetică), și nu inventați; dar acest produs este știut [cunoscut] ca ceea ce este esențial, este ceva spiritual care nu e estropiat de natural, ci însuși acesta are numai semnificația spiritualului, întrucît este frumos. Manifestarea cade aici pe latura subiectivă, ea este finită; astfel zeul este ceva făcut de oameni. Poeți, sculptori și pictori i-au făcut pe greci să cunoască cum erau zeii lor. În *Zeus al lui Fidias* au intuit grecii pe Dumnezeul lor. Ceea ce este manifestat și înfățișat pentru fantezie este forma unui gînd. Prin aceasta este religia greacă religia frumuseții. De frumusețe ține conștiința spiritualității libere, cu toate că conținutul este un conținut limitat și finit. Însă pentru spiritualitatea liberă nu este altă manifestare, anume, cînd aceasta e sensibilă, decît cea umană. Aceasta este forma spiritului care posedă existență; întrucît spiritul are existență naturală, sensibilă, aceasta este singurul mod în care el o are. Dar nu în sensul că spiritul ar fi ceva de natură sensibilă, materială, ci felul modului-nemijlocit al său, al realității sale, ființa sa pentru altceva, modul-de-a-fi-intuit al lui, este în formă omenească. *(R.,* 385-386)

...forma în care sensibilul exprimă pe treapta noastră divinul este figura *omenească*. [...] Desigur, poezia este și ea o manifestare spiritualizată, dar ea are totuși ca material al ei încă tonul, fără îndoială, materialitatea care se suprimă pe sine, însă totuși ton, mimică, mască etc.; în general, sensibilul este existența zeului, și nu spiritul care se știe pe sine. Astfel existența zeului este un ideal, *figură* esențialmente *frumoasă*, aceasta este expresia caracterului spiritual, e reprezentarea determinată a spiritualului pe care o are și o exprimă artistul. Figura plăsmuită în acest material sensibil este cea omenească, căci zeul este pus de oameni. Însă acest mod-de-a-fi-pus este mijlocit de suprimarea „sinelui" singular; de aceea, figura nu este aceea a omului singular ca atare, ci e cea universală, cea esențială, *frumoasă*, și-n felul acesta ea este expresie a caracterului spiritual. (*R.*, 387-388)

Modul în care zeul este astfel așadar figura frumoasă creată de greci, aceasta constituie organul înțelegerii lumii.

[...] La eleni totul este adus la această formă. Așa au luat naștere sutele de mii de istorii fermecătoare care trebuie să constituie temeiul cutărui ori cutărui lucru, mulțimea infinită a fabulelor grecilor. Plăsmuiri ale fanteziei sînt ceea ce explică evenimentele. De exemplu, la Homer, Ahile vrea să scoată sabia dar se stăpînește. Nestor, Calhas preotul, sau poetul însuși explică: l-a reținut Atena. Ceea ce acționează este astfel totdeauna ceva frumos, ceva grațios. Aceasta este determinația fundamentală în modul obiectiv al zeului și al zeilor, în parte potrivit conținutului acestui mod, în parte după felul în care acest conținut se manifestă în afară față de conștiința de sine finită. (*R.*, 388-389)

Această religie este o religie a omenescului [...]
Pallas care oprește exploziile de furie ale lui *Ahile* este propria lui obișnuință. *Atena* este spiritul acestui popor, nu un spirit exterior, spirit protector, ci e spiritul viu, prezent, viețuitor efectiv în popor, spiritul imanent individului, spirit înfățișat, potrivit esenței lui, ca *Pallas*.

Eriniile nu sînt *Furiile* reprezentate în chip exterior, ci este propria faptă a omului și conștiința, ceea ce îl chinuiește și-l mustră, întrucît el știe în sine că această faptă este rea. *Erinia* nu este numai *Furie* exterioară care-l urmărește pe ucigașul mamei sale, pe *Oreste*, ci spiritul uciderii de mamă își vîntură torța deasupra capului lui. *Eriniile* sînt *Eumenidele* cele drepte și tocmai de aceea binegînditoare; aceasta nu este un eufemism, ci ele sînt acelea care vor dreptul, iar acela care îl lezează are *Eumenidele* în el însuși: este ceea ce numim noi conștiință morală.

În *Edip la Colonos*, *Edip* îi spune fiului sau: *Eumenida* tatălui te va urmări. *Eros*, dragostea, nu este astfel numai ceea-ce-e-obiectiv, zeul, ci este, ca putere, și sentimentul subiectiv al omului. *Anacreon* descrie o luptă cu *Eros*. Și eu, spune el, vreau acum să iubesc; deja de mult mi-a poruncit acest lucru *Eros*, totuși n-am voit să ascult. Atunci *Eros* m-a atacat. Înarmat cu scut și lance, am rezistat. *Eros* s-a închis în sine, totuși după aceea mi s-a furișat în inimă. Ce ajută aici, încheie Anacreon, săgeata și arcul; lupta este în interiorul meu. În această recunoaștere în venerare subiectul este așadar absolut la sine; zeii sînt propriul lor patos. Știința despre zei nu este știință numai despre ei ca abstracții dincolo de realitate, ci este în același timp o știință [cunoaștere] despre subiectivitatea concretă, subiectivă a omului însuși, căci zeii sînt și în el. Aici nu avem acel raport negativ unde relația subiectului — cînd acesta nu este ceea-ce-e-suprem — este numai acea sacrificare, acea negație a conștiinței sale. Puterile sînt prietenoase și binevoitoare oamenilor, ele sălășluiesc în propriul lor piept; el le realizează și realitatea lor o știe totodată și ca pe a sa. Suflul libertății străbate toată această lume și constituie determinația fundamentală a acestui fel de a vedea și simți.

Subiectul este liber în acest cult și acest fapt constituie *seninătatea* lui. În acest cult i se aduce zeului venerație, însă această venerație devine venerație proprie, încît omul își manifestă în el însuși tocmai conștiința raportului său afirmativ, a unității sale cu divinul, unitate care se realizează în om; omul își sărbătorește aici propria sa subiectivitate. (*R.*, 390-391)

Așadar este reprezentarea recunoașterii zeilor aceea pe care trebuie s-o arate poporul, încît el face să se manifeste la el însuși această reprezentare a divinului în produsele artei. În adorarea exprimată în cîntece, serbări etc. face subiectul să apară în sine reprezentarea divinului, are cultul în el însuși, adică omul arată în serbările sale excelența sa, arată despre sine tot ce e mai bun, ce are, ce a fost el capabil să facă, să se facă. Omul se împodobește pe sine însuși; pompe, îmbrăcăminte, podoabe, dans, cîntece, lupte, toate acestea urmăresc și arate venerația zeilor; omul își arată destoinicia spirituală și corporală, bogățiile sale; în cinstirea zeului el se înfățișează pe sine însuși și gustă această apariție a zeului în însuși individul. Acestea aparțin și acum serbărilor. Această determinare generală poate ajunge: omul face să apară în el prin el însuși reprezentarea zeilor, înfățișîndu-se pe sine în chipul cel mai excelent și arătînd astfel recunoașterea zeilor de către el. Învingătorilor în lupte li se da o înaltă cinstire, ei erau cei mai adorați în popor, ședeau la ocazii sărbătorești lîngă arhonți, și s-a întîmplat chiar că ei au fost, încă în viață fiind, venerați ca zei, întrucît ei au făcut să se manifeste divinul prin destoinicia de care dăduseră dovadă. În felul acesta fac indivizii să apară în sine divinul; în viața practică indivizii venerează zeii, sînt morali, ceea ce e voința zeilor este ceea ce e moral. În viața practică ei realizează divinul. (*R.*, 398)

Înșiși zeii eleni nu sînt simbolici, ei sînt ceea ce ei înfățișează, după cum conceptul operei de artă este ca ea să

exprime ceea ce se vede, și nu să exprime că interiorul este altceva decît exteriorul. Cu toate că zeul grec a luat de la început de la astfel de vechi semnificații [simbolice, *n.n.*], totuși ceea ce a fost făcut el a fost opera de artă care a exprimat perfect ceea ce trebuie să fie. [...] ...cînd zeul este obiect al artei, numai acea operă de artă este bună care îl înfățișează pe el; la religiile naturii conținutul e ascuns, este un ce interior, un simbol, fiindcă figura aci nu are sensul care rezidă, se revelează, în ea, ci sensul pe care ea *trebuie* să-l reveleze. (*R.*, 402-403)

Religia finalității sau a intelectului

Poziția superioară este [...] o totalitate în care cele două religii își pierd, fără îndoială, unilateralitatea, însă fiecare dintre cele două principii este în același timp alterat prin receptarea sa în opusul său. Religia frumuseții pierde individualitatea concretă a zeilor săi, precum și conținutul, conținutul moral de sine stătător: zeii sînt coborîți la nivelul de simple mijloace. Religia sublimității pierde direcția spre Unul, Veșnicul, Supraterestrul. Însă îmbinate, ele devin totodată un scop, dar un scop amănunțit, în afară general, în primul rînd scop empiric general. În religia finalității, scopul este acest ceva cuprinzător, dar scop exterior, care ține apoi de oameni. Astfel ea este religie a intelectului. (*R.*, 405-406)

...zeul grec este o individualitate concretă; fiecare dintre acești mulți indivizi particulari are în el însuși, la rîndul lui, multe determinații diferite, el este o bogată individualitate care, din acest motiv, trebuie să aibă în ea și să manifeste cu necesitate contradicția; fiindcă opoziția încă nu este absolut conciliată.

Întrucît zeii au în ei înșiși această bogăție de determinații exterioare, există această indiferență față de aceste

particularități și ușurința se poate juca cu ele. Accidentalul pe care-l observăm la zei în aceste istorisiri despre ei aparține aici.

Dionisiu din Halicarnas compară religia greacă cu cea romană, laudă rînduielile religioase ale Romei și arată marele avantaj al vechii religii romane față de religia greacă. Religia romană are temple, altare, serviciu divin, jertfe, adunări festive, serbări, simboluri etc. comune cu religia greacă, dar sînt eliminate din ea miturile cu trăsături blasfematoare, mutilările, captivitățile, războaiele, certurile etc. zeilor. Dar acestea aparțin plăsmuirii seninătății zeilor; ei se dau pradă pe sine, se face comedie cu ei, însă ei își păstrează în toate acestea existența lor certă și fără griji. În seriozitate trebuie să se înfățișeze și figura, acțiunile, întîmplările etc., adecvate principiului rigid, în timp ce în individualitatea liberă nu sînt încă astfel de scopuri fixe, astfel de determinații ale intelectului, zeii conțin în ei, fără îndoială, eticul, dar sînt în același timp în modul-determinat al lor individualități particulare bogate, sînt concreți. În această individualitate bogată, seriozitatea nu este determinație necesară, ea este mai curînd liberă în singularitatea manifestării sale, se poate amesteca ușuratic în toate și rămîne ceea ce este ea. (*R.*, 409-410)

Zeii romani nu au semnificație precisă: așa cum au fost ei receptați de *Virgil*, de *Horațiu*, ei sînt numai imitație lipsită de viață a zeilor eleni. (*R.*, 411)

Am considerat Olimpul, acest cer al zeilor, cerc al plăsmuirilor celor mai frumoase ce-au fost vreodată concepute de fantezie. Cercul acestor frumoase ființe ni s-a înfățișat totodată ca viață liberă, morală, ca spirit al popoporului, spirit liber, dar limitat încă. [...] Spiritul roman a înfăptuit nefericirea nimicirii vieții frumoase și a con-

științei. Destinul, ca acest spirit, a fost acela care a nimicit amintita fericire și seninătate a religiei precedente; această putere abstractă a fost aceea care a produs o imensă nefericire și o durere generală, o durere care trebuia să fie durerea de naștere a religiei adevărului. Prin ea, limitarea și finitatea au fost negate și în religia spiritului frumos. (*R.*, 419-420)

RELIGIA ABSOLUTĂ

Am ajuns acum la conceptul realizat al religiei, la religia desăvîrșită, în care conceptul însuși este acela care își este sieși obiect. (*R.*, 423)

Aceasta este religia desăvîrșită, care este ființa spiritului pentru sine însuși, religia în care ea însăși și-a devenit sieși obiectivă, religia *creștină* (*R.*, 425)

Măreția poziției lumii moderne este așadar această cufundare a subiectului în sine, e faptul că finitul se știe pe sine însuși ca infinit și este împovărat cu opoziția pe care este mînat s-o rezolve. (*R.*, 438)

„ESTETICA“

Cum [...] ideea este în felul acesta [artistic, *n.n.*] unitate concretă, această unitate nu poate pătrunde în conștiința artistică decît printr-o amplă etalare și o nouă prezentare a particularităților ideii, iar prin această dezvoltare frumosul artistic obține o t o t a l i t a t e d e f o r m e ș i t r e p t e p a r t i c u l a r e. [...]

Avem de considerat aici [în partea a doua a expunerii, cea care se constituie în doctrina despre formele frumosului artistic, *n.n.*] t r e i raporturi ale ideii față de forma ei de expresie artistică.

[...] ...prima formă a artei e mai mult s i m p l ă c ă u t a r e a figurării decît capacitate de plăsmuire veritabilă. Ideea încă n-a găsit în sine însăși forma, și rămîne astfel numai lupta și aspirația spre ea. Putem numi în general forma aceasta formă s i m b o l i c ă a artei. În această formă de artă, ideea abstractă își are forma artistică în afara ei, în materia sensibilă naturală, de la care pleacă acum plăsmuirea artistică și de care apare legată. [...]

Dată fiind nepotrivirea lor reciprocă, raportul ideii față de obiectivitate este, prin urmare, un raport n e g a t i v, fiindcă ideea, ca ceva interior, este ea însăși nemulțumită de o astfel de exterioritate și, ca substanță universală a acesteia, continuă să se afirme pe sine î n c h i p

s u b l i m peste toată această abundență de forme care nu-i corespund. În cuprinsul acestei afirmări sublime, fenomenul natural uman, forma și evenimentul uman sînt, evident, luate și lăsate așa cum sînt ele, dar acestea nu sînt totuși cunoscute pe măsura semnificației lor, semnificație care este deasupra oricărui conținut cosmic.

Aceste laturi constituie, în general, caracterul primului panteism artistic al Orientului, care, pe de o parte, atribuie și celor mai proaste obiecte semnificație absolută, pe de altă parte, constrînge prin forță fenomenele ca acestea să-i exprime concepția despre lume; acest panteism artistic devine în felul acesta bizar, grotesc și lipsit de gust sau, disprețuind libertatea infinită și abstractă a substanței, se întoarce împotriva fenomenelor, ca unele ce sînt lipsite de valoare și pieritoare. Din această cauză semnificația nu poate fi încorporată complet în expresie și, cu toate eforturile și încercările, nepotrivirea dintre idee și forma în care ea este exprimată rămîne neînvinsă. Aceasta ar fi prima formă a artei, forma simbolică, cu a ei căutare și frămîntare, cu caracterul ei enigmatic și sublim.

În a d o u a formă artistică însă, formă pe care vrem s-o numim c l a s i c ă, este înlăturat dublul neajuns al artei simbolice. Forma simbolică este imperfectă fiindcă, pe de o parte, în ea ideea pătrunde în conștiință numai în stare de determinație a b s t r a c t ă sau în mod nedeterminat și, din această cauză, corespondența dintre semnificație și formă trebuie să rămînă întotdeauna defectuoasă și abstractă ea însăși. Forma clasică a artei rezolvă această dublă insuficiență prin faptul că ea este încorporarea liberă, adecvată, a ideii în forma ce aparține ideii însăși, potrivit propriului ei concept și cu care, din acest motiv, ideea se poate acorda în chip perfect și liber. Prin ur-

mare, numai forma clasică oferă producerea și intuirea idealului desăvîrșit și-l înfățișează ca realizat.

Totuși, potrivirea dintre concept și realitate în arta clasică trebuie luată, tot atît de puțin ca și în cazul idealului, în sensul pur f o r m a l al corespondenței unui conținut cu forma lui artistică exterioară. [...] Particularitatea conținutului în arta clasică constă, din contra, în faptul că el însuși este idee concretă, și ca atare e spiritualul concret, căci numai ceea ce e spiritual este ceea ce este cu adevărat interior. [...] Cînd trebuie să se întruchipeze în fenomen temporal, această formă — pe care ideea o are în ea ca formă spirituală, și anume ca spiritualitate determinată individual — este f i g u r a o m e n e a s c ă. Personificarea și antropomorfizarea au fost, fără îndoială, adesea calomniate ca o degradare a spiritualului, dar arta, întrucît ea trebuie să înfățișeze spiritualul în chip sensibil, este silită să recurgă la această antropomorfizare, fiindcă spiritul nu apare în mod suficient de sensibil decît în corpul său. [...]

[...] Prin aceasta, spiritul e aici determinat în același timp ca spirit particular, omenesc, nu ca spirit pur și simplu absolut și veșnic, întrucît acesta din urmă nu este capabil să se manifeste și să se exprime decît ca spiritualitatea însăși.

Acest din urmă punct devine, la rîndul lui, deficiența prin care forma clasică a artei se dizolvă și cere trecerea la o a t r e i a formă, forma superioară, anume la cea r o m a n t i c ă.

Forma r o m a n t i c ă a artei suprimă din nou uniunea desăvîrșită a ideii și a realității ei și se întoarce înapoi — e adevărat că într-un chip superior — la deosebirea și opoziția celor două laturi care în arta simbolică au rămas diferență și opoziție neînvinse. Forma clasică a artei a atins, desigur, tot ce poate realiza mai înalt sensibilizarea în artă, și dacă este ceva deficient în ea aceasta este nu-

mai arta însăşi şi caracterul limitat al sferei artei ca atare. Acest caracter limitat constă în faptul că arta în general face din universalul concret, conform conceptului său, universal infinit, din spirit, obiect al său în formă sensibilă, concretă, iar în forma ei clasică arta înfăţişează îmbinarea deplină a existenţei spirituale şi sensibile ca pe o corespondenţă a acestora. Dar în această contopire spiritul nu ajunge, de fapt, să fie înfăţişat conform adevăratului său concept. Căci spiritul e subiectivitatea infinită a ideii, care, ca interioritate absolută, nu-şi poate lua liber pentru sine formă exterioară atunci cînd este nevoită să rămînă turnată în corporal ca existenţă ce i-ar fi adecvată. Plecînd de la acest principiu, forma romantică a artei suprimă din nou neseparata unitate a artei clasice, fiindcă ea a obţinut un conţinut care depăşeşte forma clasică a artei şi modul de exprimare al acesteia. [...]

De aceea ne putem opri pe scurt la constatarea că, pe această a treia treaptă, obiectul artei este libera spiritualitate concretă, care trebuie să apară ca spiritualitate pentru interiorul spiritual. [...] Lumea interioară constituie conţinutul artei romantice, şi de aceea ea trebuie înfăţişată ca această lume interioară şi cu aparenţa acestei intimităţi. Interioritatea îşi sărbătoreşte triumful asupra exteriorului şi face să apară această victorie în însăşi sfera exteriorului, victorie prin care ceea ce este fenomen sensibil descinde în cîmpul celor ce sînt lipsite de valoare.

Dar, pe de altă parte, şi această formă a artei are nevoie, pentru a se exprima, de exterioritate, ca orice artă. Însă cum spiritualitatea s-a retras în sine însăşi din exterior şi din nemijlocita ei unitate cu acesta, exterioritatea sensibilă a plăsmuirii artistice este tocmai pentru acest motiv receptată şi reprezentată, ca în arta simbolică, ca neesenţială, trecătoare, şi tot aşa şi spiritul finit şi voinţa sînt împinse pînă la particularitatea şi arbitrarul individualităţii, al caracterului, al acţiunii, al întîmplării şi al complicaţiei etc. [...] Căci acest exterior nu-şi mai are conceptul şi semnificaţia în sine şi la sine, cum şi le avea în arta clasică, ci în suflet, care-şi găseşte existenţa-i fenomenală în sine însuşi, şi nu în exterior şi în forma acestuia, în realitate; şi care e în stare să-şi păstreze sau să-şi recîştige această împăcare cu sine în orice împrejurare, în orice întîmplare neprevăzută, în orice nenorocire şi durere, ba chiar şi în crimă.

În felul acesta îşi fac din nou apariţia indiferenţa ideii faţă de formă, nepotrivirea şi separaţia lor — ca în arta simbolică —, dar cu deosebirea esenţială că, în arta romantică, ideea, ale cărei lipsuri produceau în cea simbolică defectele plăsmuirii artistice, trebuie să apară ca spirit şi suflet în sine împlinite şi că, din cauza acestei împliniri superioare, ea, adică ideea, se sustrage acum unirii corespunzătoare cu exteriorul, deoarece ea nu-şi poate căuta şi înfăptui adevărata ei realitate şi apariţie decît în sine însăşi.

Acesta ar fi în linii generale caracterul formei simbolice a artei, al formei clasice a ei şi al celei romantice; aceasta ar fi, adică, caracterul celor trei raporturi ale ideii cu forma sa în domeniul artei. Aceste trei raporturi sînt determinate de aspiraţia spre ideal, de ajungerea lui şi de depăşirea idealului ca idee adecvată a frumuseţii. (*E.*, I, 82-88)

În ce priveşte a treia parte a ştiinţei noastre, aceasta [...] diferenţiază [...] fiecare moment al conceptului frumuseţii artistice independent, pentru sine, ca operă de artă, şi nu numai ca formă generală. [...] ... artele particulare aparţin, pe de o parte, în mod specific uneia dintre formele adecvate ale artei, constituind realitatea artistică exterioară adecvată a acestora, iar pe de altă parte, ele reprezintă în felul lor de plăsmuire exterioară totalitatea formelor artei.

Prin urmare, în a treia parte principală a științei noastre avem, în general, de-a face cu frumosul artistic așa cum se dezvoltă el în arte și în operele lor, devenind o *lume* a frumuseții realizate. [...] Cum însă frumosul se dezvoltă aici ca realitate obiectivă și se deferențiază deci ca particularitate de sine stătătoare a diferitelor laturi și momente, acest centru își opune sieși extremele realizate ca realitate deosebită. *Una* dintre aceste extreme formează prin aceasta *obiectivitatea lipsită încă de spirit*, simplul mediu natural al divinității. Aici este plăsmuit artistic exteriorul ca atare, exterior care nu-și are în sine însuși scopul și conținutul spiritual, ci și le are în altceva.

Cealaltă extremă este, din contra, divinul, ca ceea ce este interior, știut, ca ceea ce este existență multilateral particularizată, *subiectivă*, a divinității. [...]

Prima dintre artele particulare cu care conform acestei determinații, trebuie să începem este *arhitectura* frumoasă. Sarcina ei este aceea de a prelucra natura exterioară anorganică în așa fel, încît aceasta devine înrudită spiritului, ca lume externă elaborată conform cerințelor artei. Materialul ei este ceea ce e de natură materială în exterioritatea nemijlocită a lui ca masă mecanică, grea, iar formele ei rămîn formele naturii anorganice, aranjate după raporturile abstracte ale intelectului, raporturi simetrice. Cum în acest material și în aceste forme idealul nu se lasă realizat ca spiritualitate concretă, iar realitatea reprezentată rămîne deci, ca ceva exterior, nepătrunsă de idee sau rămîne numai în relație abstractă cu ea, tipul fundamental al artei construcției este forma *simbolică* a artei. [...]

Însă în chipul acesta lumea exterioară anorganică este purificată de arhitectură, ordonată simetric, făcută să se înrudească cu spiritul, iar templul divinității, casa comunității acesteia stă înaintea noastră terminată. În *al doilea rînd*, în acest templu intră apoi divinitatea însăși, trăsnetul individualității lovind în masa inertă și pătrunzînd-o, iar forma infinită a spiritului însuși, formă care nu mai este simetrică, concentrînd și modelînd corporalul. Aceasta este sarcina *sculpturii*. Întrucît aici interiorul spiritual se încorporează în forma sensibilă și în materialul ei exterior și ambele aceste laturi se îmbină astfel încît nici una dintre ele nu e precumpănitoare, sculptura are drept tip al ei fundamental *forma clasică a artei*. [...] ...sculptura trebuie să înfățișeze spiritul în forma lui corporală, în unitate nemijlocită cu aceasta, calm și fericit, iar formei ea trebuie să-i dea viață prin conținutul unei individualități spirituale. [...]

[...] Conform acestui conținut [spiritual particularizat, *n.n.*] și elementul sensibil al artei s-a particularizat acum în sine însuși, pentru a se arăta adecvat interiorității subiective. Un astfel de material îl oferă culoarea, tonul și, în sfîrșit, tonul ca simplă indicație pentru intuiții interne și reprezentări, iar ca moduri de realizare a acestui conținut prin acest material avem pictura, muzica și poezie. [...]

Dar, cum forma și conținutul se ridică pe planul idealității, părăsind arhitectura simbolică și idealul clasic al sculpturii, aceste arte își împrumută tipul de la forma *romantică* a artei, al cărei mod de plăsmuire ele au abilitatea să-l toarne în forma cea mai adecvată. Ele formează o totalitate de arte, fiindcă însuși romanticul este în sine forma cea mai concretă a artei.

Structura interioară a acestei a *treia sfere* a artelor particulare trebuie stabilită în felul următor: *prima artă*, stînd foarte aproape de sculptură, este *pictura*. [...] Această vizibilitate în sine subiectivată și ideal afirmată nu are nevoie nici de diferența de mase abstractă și mecanică a materialității grele a arhitecturii, nici de totalitatea spațialității sensibile pe care și-o păstrează sculptura, deși concentrată și în forme mecanice, ci vizibili-

tatea picturii, și crearea ei de vizibilitate posedă diferențe mai ideale ca particularitate a culorilor, liberînd arta de natura sensibil și spațial completă a ceea ce este material, întrucît ea se limitează acum la dimensiunile planului sau suprafeței.

Pe de altă parte, și conținutul cîștigă cea mai amplă particularizare. Tot ce poate ocupa un loc în sufletul omenesc ca sentiment, reprezentare, scop, tot ce e în stare să-l determine spre faptă, tot acest conținut divers poate constitui conținutul variat al picturii. [...]

A d o u a artă prin care se realizează romanticul este, alături de pictură, m u z i c a. Deși încă sensibil, materialul ei purcede la și mai adîncă subiectivitate și particularizare. Afirmarea de către muzică a sensibilului ca ceva de natură ideală trebuie explicată adică prin faptul că ea suprimă și indiferenta exterioritate reciprocă a spațiului — a cărui aparență totală pictura o lasă să mai subziste încă simulînd-o intenționat — și o idealizează în unitatea individuală a punctului. [...] ...după cum sculptura e situată la centru, între arhitectură și artele subiectivității romantice, muzica formează, la rîndul ei, centrul artelor romantice și face trecerea între abstracta sensibilitate spațială a picturii și sensibilitatea abstractă a poeziei. În sine însăși, muzica are ca opoziție a senzației și a interiorității, asemenea arhitecturii, un raport al cantității susceptibil de a fi prins de către intelect, precum și baza unei legități ferme a tonurilor și a compoziției și succesiunii lor.

În sfîrșit, a t r e i a și cea mai spirituală înfățișare a formei romantice a artei trebuie s-o căutăm în p o e z i e. Particularitatea ei caracteristică rezidă în puterea cu care ea subordonează spiritului și reprezentărilor lui elementul sensibil, element de care deja muzica și pictura începuseră să elibereze arta. Fiindcă tonul, ultimul material exterior al poeziei, nu mai este însăși senzația tonului, ci este un s e m n, lipsit de semnificație pentru sine, și anume semn al reprezentării, devenită concretă în sine, nu numai

semn al sentimentului nedeterminat și al nuanțelor și gradațiilor lui. Prin acesta, t o n u l devine c u v î n t... [...] În felul acesta, elementul propriu al plăsmuirii poetice este r e p r e z e n t a r e a poetică și concretizarea spirituală însăși ; și, cum acest element este comun tuturor formelor artei, poezia le și străbate pe toate și se dezvoltă independent de ele. Arta poeziei este arta universală a spiritului devenit liber în sine, spirit care ,în realizarea operei de artă, nu e legat de materialul sensibil exterior și care nu se mișcă decît în spațiul interior și în timpul interior al reprezentărilor și sentimentelor. Dar tocmai pe această cea mai înaltă treaptă a ei arta se și depășește pe sine, părăsind elementul sensibilizării conciliate a spiritului și trecînd din poezia reprezentării în proza gîndirii.

Aceasta ar fi structura totalității artelor particulare : arta exterioară a arhitecturii, cea obiectivă a sculpturii și arta subiectivă a picturii, muzicii și poeziei. [...]

Forma concretă a raportului frumosului cu diferitele arte este de așa fel, încît acestea constituie existența reală a formelor artei : fiindcă a r t a s i m b o l i c ă își atinge cea mai adecvată realitate a ei și cea mai mare aplicare în a r h i t e c t u r ă, unde ea stăpînește conform conceptului complet al ei și nu e încă coborîtă la nivelul naturii oarecum anorganice al unei alte arte ; pentru f o r m a c l a s i c ă a a r t e i, dimpotrivă, s c u l p t u r a este realitatea necondiționată, în timp ce ea acceptă arhitectura numai ca mediu înconjurător și nu e încă în stare această formă clasică a artei să elaboreze pentru conținutul său muzică și pictură ca forme absolute ; în sfîrșit forma r o m a n t i c ă a artei își însușește, independent și necondiționat, expresia picturală și muzicală, precum și, în măsură egală, plăsmuirea poetică. Dar poezia este adecvată tututor formelor frumosului și se extinde asupra tuturor, fiindcă elementul ei propriu este imaginația artistică, iar imagi-

nația e necesară pentru orice producție a frumosului, indiferent cărei forme i-ar aparține aceasta.

Prin urmare, ceea ce realizează artele particulare în diferite opere de artă nu sînt, conform conceptului lor, decît formele generale ale ideii frumosului, idee care se expune pe sine și a cărei realizare exterioară este vastul și înaltul Panteon al artei, Panteon al cărui constructor și cap de atelier este spiritul frumosului care se sesizează pe sine însuși, dar pe care istoria universală îl va desăvîrși numai în cursul dezvoltării sale milenare. (*E.*, I, 88-96).

FORMELE FRUMOSULUI ARTISTIC

(particularul)

Din orice epocă ar fi [...] o operă de artă, ea cuprinde totdeauna particularitățile care o deosebesc de particularitățile altor secole și popoare. [...] Artistul aparține [...] propriului său timp, el trăiește cu obișnuințele și felul de a vedea ale acestuia, cu reprezentările lui (E., I, 269).

Se procedează în acelaşi fel atunci cînd se afirmă, pe drept, că geniul, talentul, virtuţile şi sentimentele morale, evlavia, se pot ivi în toate zonele, constituţiile şi situaţiile politice, lucru despre care exemplele abundă. Dacă printr-o asemenea afirmaţie se urmăreşte însă respingerea deosebirii dintre ele, ca neimportantă şi neesenţială, înseamnă că reflecţia se opreşte la categorii abstracte, renunţînd la conţinutul determinat, pentru care — ce-i drept — nu există vreun principiu în asemenea categorii. Perspectiva care se deschide asupra culturii din asemenea puncte de vedere formale oferă un cîmp nelimitat pentru întrebări subtile, opinii savante şi comparaţii surprinzătoare, pentru reflecţii şi fraze pompoase, în aparenţă profunde, care pot deveni cu atît mai strălucitoare, cu cît se referă la stări mai nedeterminate : ele pot fi cu atît mai uşor reînnoite şi modificate cu cît mai puţin sînt de aşteptat din strădaniile lor rezultate importante, care să ducă la ceva temeinic şi raţional. În acest sens, cunoscutele epopei indiene pot fi comparate cu cele homerice şi, eventual, preţuite mai mult decît acestea, întrucît puterea fanteziei ar fi criteriul prin care s-ar dovedi geniul poetic... (*I.*, 66-67)

Întîlnim — bineînţeles — la toate popoarele ce aparţin istoriei universale poezie, arte plastice, ştiinţă şi filozofie,

dar nu numai stilul și orientarea în genere sînt diferite, ci în primul rînd conținutul, care conținut privește deosebirea supremă, aceea a raționalității. Nu ajută la nimic faptul că o anumită critică estetică, care are o opinie foarte înaltă despre sine, pretinde că nu ceea ce ține de subiect, adică ceea ce constituie substanțialitatea conținutului, trebuie să determine plăcerea, că, dimpotrivă, forma frumoasă ca atare, bogăția fanteziei și altele asemenea constituie scopul artelor și că acestea ar trebui luate în considerare și gustate de o sensibilitate descătușată și de un spirit cultivat. O minte sănătoasă nu admite asemenea abstracții și nu aderă la opere de genul amintit. Oricît s-ar încerca să se asimileze epopeile indice celor homerice, în ceea ce privește numeroase însușiri formale, grandoarea fabulației și puterea de imaginație, vioiciunea imaginilor și sentimentelor, frumusețea exprimării, rămîne totuși deosebirea incomensurabilă de conținut, de substanțial și de raționalitate — deci exclusiv în ce privește conștiința conceptului de libertate și întipărirea acestuia asupra indivizilor. Există nu numai o formă clasică, ci și un conținut clasic, după cum, de asemenea, forma și conținutul sînt atît de strîns îmbinate într-o operă de artă, încît prima nu poate fi decît clasică, în măsura în care conținutul are acest caracter. Cu un conținut fantastic, care nu se limitează pe sine — raționalul fiind tocmai ceea ce are în sine măsură și scop —, forma devine totodată lipsită de măsură și amorfă ori penibilă și meschină. (*I.*, 70)

SIMBOLICUL

Atît după conceptul lui, cît și ca fenomen istoric, simbolul, în sensul în care îl întrebuințăm aici, constituie începutul artei, și de aceea trebuie considerat oarecum numai ca pre-artă, aparținînd îndeosebi Orientului, pre-artă care, abia după multiple treceri, transformări și mijlociri, ne duce la realitatea autentică a idealului ca formă clasică a artei. (*E.*, I, 311)

Simbolul, în general, este o existență exterioară nemijlocit prezentă sau dată pentru intuiție, dar o existență care nu trebuie înțeleasă așa cum este dată nemijlocit, nu trebuie luată ca atare, ci într-un sens mai larg și mai general. (*E.*, I, 312)

Cînd este vorba de artă, nu este voie să atribuim simbolului înțelesul că ar indica o [...] indiferență a semnificației față de semnul său, întrucît arta constă, în general, tocmai în raportarea, înrudirea și întrepătrunderea concretă a semnificației și a formei. (*E.*, I, 312-313)

...vederea unui simbol atrage în general după sine de îndată îndoiala dacă o figură oarecare trebuie sau nu trebuie luată ca simbol... (*E.*, I, 314)

Dar, în ce privește această incertitudine, nu este vorba despre simple cazuri limitate în care am întîlnit-o, ci despre vaste regiuni ale artei, despre conținutul unui enorm material existent, conținutul aproape al întregii arte orientale. Din această cauză, cînd intrăm mai întîi în lumea figurilor și formelor vechi — persane, indice și egiptene —, nu ne simțim prea în largul nostru: ne dăm seama că ne mișcăm printre probleme. Considerate numai pentru ele însele, aceste forme nu ne spun nimic și imaginea lor sensibilă nu ne încîntă și nu ne mulțumește, căci ele ne cer prin ele însele să pătrundem dincolo de ele, pînă la semnificația lor, care ar putea fi ceva mai mult și mai profund decît aceste imagini. [...] Popoarele [...], deși fiind încă în copilăria lor, au pretins un conținut mai esențial, conținut pe care, de fapt, îl și găsim în formele de artă ale inzilor și egiptenilor, cu toate că în enigmaticele plăsmuiri ale acestora semnificația nu este decît indicată, iar lămurirea ei întîmpină mari dificultăți. *(E.*, I, 316-317)

...Frederic Schlegel afirmă că orice reprezentare artistică trebuie privită ca o alegorie. Simbolicul sau alegoricul este înțeles atunci în sensul că fiecare operă de artă și orice figură mitologică are la baza ei o idee generală, care, scoasă în evidență în forma ei generală, trebuie să ne lămurească ce semnifică, propriu-zis, o astfel de operă, o astfel de reprezentare. În timpul din urmă, acest mod de tratare a devenit și el foarte obișnuit. Astfel, de exemplu, în edițiile mai noi ale lui Dante — la care se întîlnesc, fără îndoială, multe alegorii — s-a căutat să se explice fiecare cîntec în mod absolut alegoric [...].

Ceea ce avem în vedere aici nu este nicidecum această extindere a simbolicului asupra tuturor domeniilor mitologiei și artei, deoarece străduința noastră nu țintește să arate în ce măsură ar putea fi interpretate simbolic sau alegoric forme artistice luate în înțelesul de mai sus al

cuvîntului, ci, invers, noi trebuie să ne întrebăm în ce măsură poate fi socotit simbolicul ca atare drept formă a artei? Vrem să stabilim în ce măsură raportul artistic dintre semnificație și forma în care acesta se exprimă este simbolic, deosebindu-se de alte moduri de reprezentare artistică, și anume de cel clasic și de cel romantic. [...]

Simbolicul, luat în sensul atribuit de noi cuvîntului, încetează acolo unde, în locul unor reprezentări generale nedeterminate, conținutul și forma reprezentării artistice le constituie individualitatea liberă. [...] Semnificație și reprezentări sensibile, interior și exterior, conținut și imagine, nu se mai deosebesc atunci unele de altele și nu se mai înfățișează numai ca înrudite, cum e cazul în simbolicul propriu-zis, ci se prezintă ca un întreg unic, în care fenomenul nu mai are în afara sa sau lîngă sine vreo altă esență, iar esența vreun alt fenomen. Ceea ce manifestă și ceea ce e manifestat sînt ca atare depășite, devenind unitate concretă. În sensul acesta, zeii elini, întrucît arta greacă îi înfățișează ca indivizi liberi, independenți în sine și bine definiți, nu trebuie luați în înțeles simbolic, ci ei își ajung lor înșiși. *(E.*, I, 320-321)

Dacă vrem să vorbim în chip subiectiv de prima apariție a artei simbolice, putem aminti zicala după care intuiția artistică în general, ca și cea religioasă, sau mai curînd ambele împreună, și chiar și cercetarea științifică, au avut ca punct de plecare mirarea. [...] Mirarea își face apariția numai acolo unde omul, liberat din prima și cea mai nemijlocită legătură cu natura și de legătura cea mai directă și pur practică a dorinței, se retrage sufletește din cătușele naturii și ale propriei sale existențe singulare, căutînd și văzînd acum în lucruri ceva general, existente în sine și permanent. [...]

Sub aspect obiectiv, începutul artei stă în cea mai strînsă legătură cu religia. [...] ...prima traducătoare,

mai precis: plăsmuitoare a reprezentărilor religioase este în mod exclusiv arta... *(E.,* I, 323-324)

...un principiu mai precis de diviziune pentru arta simbolică [...] este în general o luptă a conținutului care repugnă încă artei adevărate și a formei tot atît de puțin omogenă cu el. Căci ambele laturi, deși conexate spre a alcătui o identitate, nu coincid totuși nici una cu cealaltă și nici cu adevăratul concept al artei, tinzînd, din această cauză, să iasă din această uniune defectuoasă. Întreaga artă simbolică poate fi concepută sub acest aspect ca o continuă discordie dintre semnificație și formă, iar diferitele ei grade nu sînt propriu-zis feluri diverse ale simbolicului, ci stadii și moduri ale uneia și aceleiași contradicții. *(E.,* I, 325-326)

...în religie ca atare, și apoi și în poezie, sînt cuprinse gînduri. Religia, înfățișată nu numai cu mijloacele artei, conține gînduri efective, filozofeme. În poezie (aceasta este arta care are ca element limbajul) se trece și la exprimarea gîndului, găsim doar și la poeți gînduri generale profunde. Idei generale despre ceea ce este esențial se află pretutindeni. Mai cu seamă în religia indică sînt exprimate în mod explicit gînduri generale. De aceea se spune că astfel de popoare au avut și filozofie propriu-zisă. Întîlnim în cărțile indice, fără îndoială, idei generale interesante; aceste idei se mărginesc la tot ceea ce este mai abstract: la reprezentarea nașterii și a pieirii, la reprezentarea unui proces ciclic în această privință. Astfel este cunoscut simbolul păsării Phönix, simbol venit, în general, din Orient. Găsim la cei vechi gînduri despre viață și moarte, despre trecerea ființei în neant: din viață se naște moarte, din moarte viață; chiar în ființă, în ceea ce este pozitiv, este conținut deja negativul; orice schimbare, orice proces vital constă în aceasta. Dar astfel de gînduri se întîlnesc numai ocazional și ele nu pot fi

considerate ca filozofeme propriu-zise, deoarece filozofie avem numai atunci cînd gîndul ca atare este privit ca bază, ca absolut, ca rădăcină a restului existenței. Or, nu acesta este cazul în reprezentările despre care vorbim. *(F.,* I, 86-87)

...modurile generale în care își face apariția arta indică sînt următoarele:

a) Pe de o parte, reprezentarea încorporează conținutul enorm al absolutului în sensibilul nemijlocit și individual, în așa fel că acest ce individual însuși așa cum este el trebuie să reprezinte desăvîrșit în sine un astfel de conținut și să existe ca atare ca acest conținut pentru intuiție. [...]

b) Arta indică caută prima soluție a acestui dezacord [...] în lipsa de măsură a plăsmuirilor ei. Diferitele figuri, pentru a putea atinge generalitatea ca figuri sensibile, sînt deformate, devenind colosale și grotești. [...] Aici se caută realizarea amploarei și generalității semnificațiilor, mai ales prin exagerarea prodigioasă a mărimii formei spațiale, precum și a imensității temporale, și prin multiplicarea aceleiași determinații, ca mulțimea capetelor, a brațelor etc. [...]

c) În sfîrșit, cea mai pură formă de reprezentare pe care o găsim pe această treaptă este personificarea și în general figura umană. [...]

...personificarea aceasta este incompatibilă cu adevărul, căci adevărul în artă pretinde — ca adevărul în general — acordul interiorului cu exteriorul, al conceptului cu realitatea. Mitologia greacă personifică, fără îndoială, și ea Pontul Euxin, rîul Scamandru, ea își are zeii rîurilor, nimfele, driadele sale, și face, în general, din natură conținut variat al umanilor săi zei. Dar mitologia elenă nu se oprește la o personificare pur formală și superficială, ci plăsmuiește cu ajutorul ei indivizi la care simpla semnificație natură trece pe planul al doilea, iar omenescul,

care a încorporat în sine un astfel de conținut natural, devine, dimpotrivă, dominant. Arta indică se oprește însă la amestecul grotesc al naturalului și umanului, încît nici una dintre aceste laturi nu ajunge să-și afirme drepturile, desfigurîndu-se reciproc. *(E.*, I, 345-350)

...principiul indian al schimbării e nemăsuratul. Conștiința elină (ea însăși încă nedeterminată) că t o t u l a r e m ă s u r ă — întrucît însuși Parmenide introdusese, după ființa abstractă, n e c e s i t a t e a, ca a n t i c ă l i m i t ă a t o t c e e x i s t ă — e începutul unui concept mult superior... *(Ș. L.*, 315)

...acolo unde simbolicul se dezvoltă independent și în forma ce-i este proprie, el are, în general, caracterul s u b l i m u l u i... *(E.*, I, 312)

...raportul n e g a t i v al sublimului propriu-zis trebuie să-l căutăm în poezia e b r a i c ă; în această poezie a sublimului care nu știe să sărbătorească și să exalte pe stăpînul fără de chip al cerului și pămîntului altfel decît considerînd întreaga creație numai ca accident al puterii lui, ca sol al măreției lui, ca glorie și podoabă a grandorii lui; și care, în acest scop, privește ca negativ chiar și ceea ce e mai excelent, fiindcă poezia ebraică nu e în stare să găsească nici o expresie adecvată și afirmativ îndestulătoare pentru puterea și măreția celui prea înalt, ajungînd la satisfacție pozitivă numai prin supunerea creaturii, care nu-și atinge propria-i măsură și semnificație decît stăpînită de sentimentul și poziția nevredniciei sale. *(E.*, I, 329)

Întrucît însă bunul Dumnezeu e în felul acesta, pe de o parte, rupt de fenomenele concrete ale lumii și este fixat pentru sine, iar pe de altă parte, existența exterioară este determinată drept finită și este coborîtă pe un plan inferior, atît existența naturii, cît și existența umană primesc acum o poziție nouă: pe aceea de a fi reprezentări ale divinului numai prin faptul că mărginirea lor iese în evidență în ele însele.

[...] Din această cauză, acum avem în fața noastră pentru prima dată d e z d i v i n i z a t e și prozaica natură, și figura omenească. Grecii povestesc că, atunci cînd eroii din expediția argonauților au traversat cu corăbiile strîmtoarea Helespontului, stîncile care pînă aici se deschideau și se închideau violent, ca niște foarfeci, s-au înfățișat dintr-o dată înfipte ferme pentru totdeauna în pămînt. În chip asemănător se petrec lucrurile în poezia sacră a sublimului față de ființa infinită, adică finitul se fixează în modul-său-determinat inteligibil, în timp ce în concepția simbolică nimic nu-și are locul său bine determinat: întrucît aici finitul se convertește în divin absolut tot așa cum acesta se exteriorizează pe sine ca existență finită. Cînd trecem, de exemplu, de la anticele poeme indice la *Vechiul testament*, ne regăsim dintr-o dată pe un cu totul alt pămînt, care, oricît ar fi de străine pentru noi stările, întîmplările, acțiunile și caracterele ce-i sînt proprii, ne lasă totuși să ne simțim acasă: dintr-o lume amețitoare și confuză intrăm în raporturi și avem înaintea noastră figuri care ni se înfățișează ca unele ce sînt cu totul naturale și ale căror caractere patriarhale ferme în modul-lor-determinat și în adevărul lor ne par apropiate și perfect inteligibile. *(E.*, I, 382)

Pe această treaptă, i n s u l u m a n își caută propria sa cinstire, mîngîierea și mulțumirea, în această recunoaștere a nimicniciei lucrurilor și în preamărirea și lauda lui Dumnezeu.

[...] În privința aceasta psalmii ne oferă exemple clasice de sublim autentic, prezentat tuturor timpurilor ca model în care este exprimat în chip strălucit și cu cea mai mare elevație sufletească ceea ce are omul în fața sa în reprezentările lui religioase despre Dumnezeu. Ni-

mic în lumea aceasta nu poate avea pretenția să fie de sine stătător, căci totul există și subzistă numai prin puterea lui Dumnezeu și nu există decît spre a servi gloriei acestei puteri și spre a da expresie propriei nimicnicii lipsite de substanță. Prin urmare, dacă în imaginația substanțialității și în panteismul ei [indic și persan, *n.n.*] am găsit o lărgire infinită, aici [în poezia sacră evreiască, *n.n.*] trebuie să admirăm forța elevației sufletului, care părăsește totul pentru a vesti puterea unică a lui Dumnezeu. *(E.,* I, 383)

Ca simbol general care indică această poziție [simbolică egipteană, *n.n.*] putem așeza în rîndul întîi imaginea păsării Phönix, care se arde pe ea însăși, renăscînd însă întinerită din moartea-i cauzată de flăcări și din propria-i cenușă. Herodot povestește (II, 73) că el a văzut, cel puțin în reproduceri, această pasăre în Egipt. Și de fapt, chiar egiptenii sînt aceia care ocupă centrul domeniului aparținător formei simbolice a artei. *(E.,* I, 361-362)

Egiptul este țara simbolului, țara care își pune problema autodescifrării spiritului, fără să ajungă să realizeze, de fapt, această descifrare. Problemele rămîn nerezolvate, iar soluția pe care o putem noi da constă, din acest motiv, numai în faptul de a ne da seama de enigma artei egiptene și a operelor ei simbolice, enigmă lăsată nedescifrată de egiptenii înșiși. *(E.,* I, 362)

...egiptenii sînt, dintre popoarele despre care a fost vorba pînă acum [persic și indic, *n.n.*], adevăratul popor al artei. Operele lor de artă rămîn însă pline de mister și mute, surde și imobile, fiindcă aici spiritul însuși încă nu și-a găsit cu adevărat propria sa viață interioară și încă nu știe să vorbească limba limpede și sonoră a spiritului. Impulsul impetuos, dar nesatisfăcut de a-și face,

în felul acesta mut, intuibilă prin mijlocirea artei însăși această luptă, de a da formă interiorului și a deveni conștient de interiorul propriu și de interior în general, numai cu ajutorul unor figuri exterioare înrudite, iată ceea ce este caracteristic pentru Egipt. *(E.,* I, 362-363)

Construcțiile inzilor sînt, desigur, și ele colosale, dar construcții atît de infinit de variate nu se găsesc decît în Egipt. *(E.,* I, 363)

Căutînd forma artistică simbolică a acestei reprezentări [despre moarte și nemurirea sufletului, *n.n.*], o găsim în plăsmuiri de seamă ale arhitecturii egiptene. Avem aici înaintea noastră o dublă arhitectură, una supraterestră și una subpămînteană: labirinturi subterane, excavații splendide și spațioase, coridoare pentru al căror parcurs trebuie o jumătate de oră, camere cu pereți acoperiți de hieroglife — totul elaborat cu cea mai mare grijă; avem apoi ridicate peste toate acestea acele construcții demne de admirație și mirare, printre care trebuie să fie socotite în primul rînd piramidele. [...] Piramidele sînt un [...] înveliș exterior în care zace ascuns un interior. *(E.,* I, 364-365)

În general, aproape fiecare figură și hieroglifă este simbol în Egipt, semnificîndu-se nu numai pe sine însăși, ci trimițînd și la altceva, la ceva cu care ea are înrudire și, ca atare, la care poate fi raportată. *(E.,* I, 366)

...operele de artă egiptene conțin enigme a căror descifrare justă nu ne reușește în parte nu numai nouă, ci nu reușește cel mai adesea nici acelora care și le-au pus lor înșile.

[...] Din această cauză, operele artei egiptene, cu simbolismul lor misterios, sînt enigme; sînt enigma obiectivă însăși. Drept simbol pentru această semnificație proprie

spiritului egiptean putem indica S f i n x u l. El este oarecum simbol al însuşi simbolicului. [...]

Acesta este sensul faptului că în mitul grec, pe care iarăşi îl putem interpreta simbolic, sfinxul apare ca monstrul care propune enigme. Sfinxul a pus cunoscuta întrebare enigmatică: cine e acela care umblă dimineaţa pe patru picioare, la amiază pe două şi seara pe trei? Edip găsi cuvîntul simplu care dezlega problema, spunînd că acela este omul, şi doborî Sfinxul de pe stîncă. Descifrarea simbolului rezidă în semnificaţia existentă în sine şi pentru sine, în spirit; după cum se adresează omului şi vestita inscripţie elenă: „Cunoaşte-te pe tine însuţi!" Lumina conştiinţei este claritatea care lasă să se răsfrîngă limpede conţinutul ei concret prin forma adecvată, aparţinătoare conţinutului şi care, în existenţa ei, nu se reveleazā decît pe sine însăşi. *(E.*, I, 368-369)

Gîndirea şi modul de reprezentare ale egiptenilor şi-au găsit expresia în arhitectură şi-n hieroglife. Limba, ca creaţie naţională, lipseşte [...]. *(I.*, 192)

Pentru cunoaşterea Egiptului nu putem recurge decît la informaţiile date de antici şi la uriaşele monumente care ne-au mai rămas. *(I.*, 193)

Ruinele acestui oraş [Teba, *n.n.*] sînt tot ce cunoaştem mai uriaş din arhitectura egipteană... *(I.*, 194)

Din timpul acestuia îndeosebi [Ramses cel Mare, *n.n.*] au rămas o mulţime de monumente şi picturi ce înfăţişează cortegiile sale triumfale şi convoaiele de prizonieri ai săi aparţinînd celor mai diferite naţiuni. *(I.*, 194)

Operele colosale ale egiptenilor, ce ne-au mai rămas, sînt aproape numai opere ce erau destinate morţilor. Vestitul labirint avea tot atîtea încăperi deasupra pămîntului

ca sub pămînt. Palatele regilor şi ale preoţilor sînt transformate în ruine; mormintele lor au înfruntat timpul. Grote adînci care se întind pe lungimi de mai multe ore sînt săpate în stîncă pentru mumii şi toţi pereţii lor sînt acoperiţi cu hieroglife. Însă cea mai mare admiraţie o stîrnesc ***piramidele,*** temple pentru morţi, ridicate nu atît în amintirea lor, cît spre a le servi de mormînt şi locuinţă. *(R.*, 296)

Trăsătura următoare care se leagă de aceea a schimbării arată însă că schimbarea care ia forma prăbuşirii este, în acelaşi timp, ivire a unei vieţi noi, că din viaţă se naşte moarte, după cum din moarte se naşte viaţă. Este vorba aici de o idee grandioasă, pe care orientalii au intuit-o, este vorba anume de ideea cea mai înaltă a metafizicii lor. În reprezentarea migraţiunii sufletelor, această idee este cuprinsă în raportarea ei la individual; mai larg cunoscută este însă imaginea păsării Phönix — împrumutată vieţii naturii —, pasăre care-şi pregăteşte în permanenţă singură rugul şi se mistuie pe acest rug, astfel încît din propria-i cenuşă să se ivească mereu viaţa nouă, proaspătă şi întinerită. Imaginea aparţine numai Asiei, Răsăritului, nu însă şi Apusului. Spiritul, mistuindu-şi învelişul existenţei sale, nu numai că migrează în alt înveliş, nu numai că apare reîntinerit din cenuşa fāpturii sale, dar se iveşte înălţat, transfigurat, ca spirit pur. El se ridică împotriva sa însuşi, îşi consumă existenţa, dar prin această consumare o prelucrează; ceea ce constituie alcătuirea sa se transformă în materie, pe care acţiunea sa o ridică la o nouă alcătuire. *(I.*, 73)

Forţa orientală lipsită de măsură a substanţei a fost constrînsă de spiritul grec să accepte măsura, a fost redusă la dimensiuni mai mici. Spiritul elen este măsură, claritate, scop, delimitare a formaţiilor, reducere a colosalului, a infinit de fastuosului şi bogatului la determinaţie şi la

individualitate. Bogăția lumii elene constă numai într-o mulțime infinită de particularități frumoase, încîntătoare, grațioase, constă în această seninătate proiectată asupra întregii existențe. Ceea ce au grecii mai grandios sînt individualitățile: acești virtuoși ai artei, ai poeziei, ai cîntecului, ai științei, ai onestității și ai virtuții.

Dacă în fața fastului și a grandiosului, a colosalului fanteziilor orientale, a clădirilor de artă egiptene, a imperiilor răsăritene etc., seninătatea elenă (zei frumoși, statui, temple) și seriozitatea lor (instituții și fapte) pot apărea ca niște minuscule jocuri de copii, în schimb în Grecia gîndul este acela care înflorește; mai mult, care domină această bogăție de particularități și reduce colosalul oriental la dimensiuni mai mici și la măsura sufletului său simplu, suflet care devine însă în sine izvorul bogăției unei lumi superioare, ideală, izvorul lumii gîndului. (*F.*, I, 141)

Din punctul de vedere al idealului, putem considera [...] ca element simbolic al unei arte în general i m p e r f e c ț i u n e a oricărei arte determinate; de exemplu, încercarea copiilor de a desena o figură omenească sau de a o frămînta din ceară ori din argilă. Ceea ce reușesc copiii să realizeze este de aceea numai simbol, fiindcă acesta nu face decît s ă i n d i c e viața pe care o dorește s-o reprezinte, rămînînd cu desăvîrșire infidel față de obiect și de semnificația acestuia. Astfel, arta este inițial hieroglifică, nu e semn accidental și arbitrar, ci este un desen aproximativ al obiectului pentru reprezentare. Pentru acest scop, o proastă figură este suficientă dacă ea amintește numai de forma la care se referă. [...] Nu expresia vie a prezenței este ceea ce se cere, nu se pretinde să fie înfățișat prezentul care să ne încălzească prin el însuși, ci opera de artă este deja mulțumită să trezească în noi reprezentarea generală a obiectelor prin mijlocirea figurilor ei, deși figuri neexacte. [...]

Iată de ce, marea trecere pe care o constituie nașterea artei frumoase nu o putem afla decît acolo unde artistul creează liber după ideea sa, unde trăsnetul geniului cade în ceea ce e tradițional, conferind prospețime și viață reprezentării artistice. Numai atunci se răspîndește tonul spiritului peste opera de artă, care nu se mai mărginește în general să trezească doar o reprezentare în conștiință și să amintească de o semnificație mai adîncă, pe care contemplatorul o poartă, dealtfel, deja în sine, ci, urcînd pe un plan mai înalt, înfățișează această semnificație actualizată viu într-o figură individuală. Din această cauză, opera de artă nu se mai oprește la simpla generalitate superficială a formelor, iar pe de altă parte, nici nu păstrează servil, în vederea unei mai mari determinări, trăsăturile realității curente și date în prealabil. (*E.*, II, 115-116)

S ă n ă t a t e a este p r o p o r ţ i a [...]. Boala este [...] o d i s p r o p o r ţ i e [...]. *(E./N.*, 556-557)

Astfel, ei [elenii, *n.n.*] şi-au făcut, din tot ce au posedat şi au fost, o istorie. Ei nu şi-au reprezentat numai naşterea lumii — adică a zeilor şi a oamenilor, a pămîntului şi a cerului, a vînturilor, a munţilor şi a fluviilor —, ci şi-au reprezentat în povestiri graţioase originea tuturor laturilor existenţei lor, felul în care acestea au luat naştere la ei ; astfel : cum le-a fost adus focul şi sacrificiile legate de acest fapt, originea statelor, a agriculturii, a măslinului şi a calului, a căsătoriei şi a proprietăţii, a legilor, a artelor şi a cultului divin, a ştiinţelor, a oraşelor, şi a dinastiilor etc. Din acest punct de vedere exterior, ei au văzut toate acestea istoriceşte, luînd naştere la ei, ca opere şi merite ce le aparţin.

[...] Elenii au plecat şi de pe o poziţie dată în prealabil, precum şi de la ei înşişi. Această presupoziţie este de natură istorică. Formulată teoretic, ea este substanţialitatea orientală a unităţii spiritualului şi naturalului. Ea este unitate naturală. A pleca doar din sine, a fi doar în sine este cealaltă extremă a subiectivităţii abstracte (formalismul pur), cînd este încă goală sau, mai curînd, cînd s-a golit : principiul abstract al lumii moderne. Grecii se

situează între aceste două extreme, în media frumoasă a acestei linii, care este medie a frumuseţii, fiindcă e în acelaşi timp naturală şi spirituală, dar în aşa fel, încît spiritualitatea rămîne subiect dominant, determinant. [...] Treapta atinsă de conştiinţa greacă este treapta frumuseţii. Fiindcă frumuseţea este idealul, este gîndul ţîşnit din spirit. *(F.*, I, 139-140)

...dintr-o comparaţie cu constituţiile popoarelor ce au aparţinut în trecut istoriei universale nu se poate trage — ca să spunem astfel — nici o învăţătură cu privire la principiul constituţional cel mai recent, acela al epocii noastre. În ce priveşte ştiinţa şi arta, lucrurile stau cu totul altfel ; de pildă, filozofia celor vechi constituie temelia filozofiei noi, încît ea trebuie neapărat cuprinsă în aceasta din urmă, fiindu-i pămîntul din care se naşte. Legătura apare aici sub forma unei neîntrerupte lucrări de desăvîrşire a aceluiaşi edificiu, la care piatra de temelie, zidurile şi acoperişul au rămas mereu aceleaşi. Nu mai vorbim de artă, în domeniul căreia, [...] arta greacă, aşa cum se prezintă ea, constituie fără îndoială supremul model. (*I.*, 48-49)

P l a t o n în *Statul* său înfăţişează etosul substanţial în f r u m u s e ţ e a ideală şi a d e v ă r u l ideal al său... *(D.*, 219)

FRUMUSEŢEA CLASICĂ

Punctul central al artei îl constituie unirea — ca totalitate liberă, în sine bine închegată — a conţinutului cu forma sau figura ce-i este absolut adecvată. Această realitate care coincide cu conceptul frumosului şi spre care

zadarnic tindea forma simbolică a artei apare numai în arta clasică. *(E.*, I, 435)

...frumusețea clasică are drept interior al ei semnificația liberă, de sine stătătoare, adică nu semnificația unui oarecare ceva, ci ceea ce se semnifică pe sine însuși și, prin aceasta, și ceea ce se tălmăcește pe sine însuși. *(E.*, I, 435)

..în arta simbolică semnificația și figura nu se găseau decît în raport de simplă înrudire și aluzie sau trimitere și, oricît de mult puteau fi ele aduse în legătură una cu cealaltă în unele privințe, în alte privințe ele se dovedeau tot atît de mult separate una de alta. *(E.*, I, 436)

...identificarea spiritualului și naturalului [...] nu se oprește numai la neutralizarea celor două laturi opuse, ci, ridicînd spiritualul la înălțimea totalității superioare în care acesta se păstrează pe sine însuși în al său altceva, afirmă naturalul pe plan ideal și se exprimă pe sine în ceea ce este natural și prin ceea ce e natural. În acest fel de unitate este întemeiat conceptul formei clasice a artei. *(E.*, I, 440)

În esență, această figură [cu semnificație spirituală, *n.n.*] este cea umană, căci singur exteriorul omului este capabil să reveleze spiritualul în chip sensibil. *(E.*, I, 442)

...forma umană [...] se dovedește a fi lăcașul spiritului, și anume a fi unica existență naturală posibilă a spiritului. *(E.*, I, 442)

...e tocmai sarcina artei de a șterge deosebirea dintre ceea ce e pur natural și ceea ce e spiritual și de a transforma corporalitatea exterioară în figură frumoasă, perfect elaborată, însuflețită, vie și spirituală. *(E.*, I, 442-443)

Întocmai ca și cu corpul omenesc și cu exprimarea lui stau lucrurile și cu sentimentele, tendințele, faptele, întîmplările și acțiunile omenești ; în arta clasică, exterioritatea lor este caracterizată nu numai ca vie, cum vie este natura, ci și ca spirituală, iar latura interioară este adusă în identitate adecvată cu cea exterioară. *(E.*, I, 443)

În ce privește realizarea istorică a clasicului, abia dacă mai este nevoie să spunem că ea trebuie căutată la greci. Frumusețea clasică, cu amploarea nemărginită a conținutului ei, a materiei și formei ei, a fost darul ce i-a revenit poporului elin, iar noi trebuie să prețuim acest popor pentru faptul că a produs o artă dotată cu cea mai înaltă formă de viață. *(E.*, I, 445)

Simțul frumosului, sentimentul și spiritul acestei armonii fericite străbate toate producțiile în care libertatea elenă a devenit conștientă de sine și și-a reprezentat propria sa esență. Din această cauză concepția lor despre lume este tocmai centrul în care frumusețea își începe adevărata ei viață, ridicîndu-și senina-i împărăție ; centru al vieții libere care nu există numai nemijlocit și natural, ci este viață creată din concepție spirituală și transfigurată prin artă ; [...] centru care, asemenea vieții în general, nu este, totuși, decît tot numai un punct de trecere, cu toate că, în acest punct de trecere, acest centru urcă pe culmea frumuseții, fiind, în forma individualității sale plastice, atît de concret din punct de vedere spiritual și atît de bogat, încît toate coardele sună în el... *(E.*, I, 446)

În sensul acesta, poporul grec a devenit conștient de spiritul său în formă sensibilă și intuitivă, precum și în felul în care și-a reprezentat pe zeii săi, conferindu-le pe calea artei o existență concretă, care este perfect adecvată conținutului adevărat. Datorită acestei corespondențe,

prezentă atît în conceptul artei elene, cît și în acela al mitologiei elene, în Grecia expresia supremă a absolutului a fost arta, iar religia greacă este însăși religia artei, în timp ce arta romantică de mai tîrziu, deși este artă, trimite totuși la o formă de conștiință superioară celei pe care este în stare să o dea arta. (*E.*, I, 446)

Artiștii eleni își primeau subiectele din religia populară, în care ceea ce trecuse la greci din Orient tocmai începuse să se transforme. Fidias și l-a luat pe Zeus din Homer și nici tragicii n-au inventat ei înșiși conținutul esențial pe care-l reprezentau. Tot astfel, nici artiștii creștini, Dante, Rafael, nu au plăsmuit decît ceea ce se găsea deja în învățăturile credinței și în reprezentările religioase. [...]

[...] Dar, cu cît există pentru artist un conținut liber ca dat, existent în sine și pentru sine în credința populară, în legende și în alte forme de realitate, cu atît mai mult se concentrează artistul asupra activității de a plăsmui forma artistică exterioară care să corespundă întocmai unui astfel de conținut. [...] Arta, care este silită să-și caute și să-și găsească abia adevăratul ei conținut, neglijează însă latura formei. Dar unde plăsmuirea formei devine interes esențial și sarcină propriu-zisă, acolo, paralel cu progresul reprezentării, se dezvoltă, pe neobservate și neaparent, conținutul, așa cum, în general, am văzut pînă acum mergînd mînă în mînă totdeauna perfecționarea formei și a conținutului. (*E.*, I, 447-448)

...se obișnuiește ca, în sens mai general, orice operă de artă desăvîrșită să fie numită clasică, indiferent ce caracter ar avea ea în sine, simbolic ori romantic. În înțelesul de desăvîrșire artistică am folosit, desigur, și noi acest termen de clasic, dar cu deosebirea că această perfecțiune ar trebui să fie întemeiată pe întrepătrunderea

completă a individualității interioare libere și a existenței exterioare în care sau ca și care acesta apare, încît noi deosebim explicit forma clasică a artei și desăvîrșirea ei de forma simbolică sau de cea romantică, a căror frumusețe de conținut și de formă este cu totul de altă natură. (*E.*, I, 449)

Goethe spunea că *semnificativitatea* este ceea ce constituie caracterul operelor de artă clasice, adică el exprimă, în toate, forma, caracterul determinat. (*R.*, 388)

CONSTITUIREA FORMEI CLASICE

...trecerea la arta clasică constă în degradarea înaltei prețuiri și poziții a animalicului și în faptul că se face din însăși această degradare conținut al reprezentărilor religioase și al produselor artistice. (*E.*, I, 455)

...degradarea animalicului se înfățișează exprimată direct în povestirea numeroaselor metamorfoze, așa cum ni le descrie amănunțit Ovidiu, cu grație și spirit, cu fine trăsături de sentiment și de înțelegere, dar pe care el le-a pus împreună cu multă vorbărie și fără un spirit interior mare și dominant, ca simple jocuri mitologice și întîmplări exterioare, nedescoperind în ele o semnificație mai adîncă. O astfel de semnificație mai profundă nu le lipsește însă, și din această cauză vrem să facem în acest loc încă o dată mențiune despre ele. În mare parte subiectul acestor povestiri este baroc și barbar, dar nu din cauza stării de corupție a culturii, ci, ca în *Cîntecul Nibelungilor*, din cauza stării corupte a unei naturi încă brute. (*E.*, I, 456-457)

Prin urmare, în această metamorfoză ovidiană figura de animal este considerată ca o rușine pentru zei și, dacă ei nu sînt transformați în animale ca pedeapsă pentru o vină sau o crimă, totuși drept temei al transformării voite de ei înșiși este indicată lașitatea. (*E.*, I, 460)

În ce privește alte transformări, dealtfel cunoscute, ale oamenilor și ale zeilor în animale, ele nu au la baza lor nici o vină directă a celui transformat — de exemplu puterea Circei să facă din oameni animale —, dar starea de animal se înfățișează cel puțin ca o nenorocire și umilire care nici celui ce produce transformarea pentru scopurile sale nu-i aduce tocmai onoare. [...] Aceluiași gen îi aparțin multiple forme pe care le ia Zeus atunci cînd, de dragul Europei, se transformă în taur, se apropie de Leda ca lebădă, iar pe Danae o fecundează o ploaie de aur. [...] Reprezentarea vieții universale și creatoare a naturii, care în multe mitologii mai vechi constituia determinația principală, aici este transformată de imaginația poetică în povestiri singulare despre libertinajul părintelui zeilor și oamenilor, libertinaj la care el nu se dedă însă păstrîndu-și înfățișarea proprie și, în cea mai mare parte, nici vreo formă omenească, ci recurgînd la figuri de animale sau la alte forme ale naturii. (*E.*, I, 460-461)

În chipul acesta, raportul figurii animale este modificat din toate punctele de vedere în arta clasică, întrucît aceasta este folosită pentru a indica ceea ce este rău, fără de preț, natural și nespiritual, în timp ce altă dată ea era expresia pozitivului și a absolutului. (*E.*, I, 462)

A doua treaptă, superioară, a acestei degradări a animalicului constă în faptul că zeii autentici ai artei clasice, avînd drept conținut al lor libera conștiință de sine, ca putere ce se sprijină pe sine, proprie individualității spi-

rituale, nu pot fi înfățișați intuiției decît tot numai ca puteri care știu și voiesc, deci ca puteri spirituale. În consecință, o m e n e s c u l, în a cărui formă sînt reprezentați acești zei, nu este numai o simplă formă cu care imaginația ar înveli acest conținut, ci el rezidă în semnificație, în conținut, în interiorul însuși. (*E.*, I, 462)

Este deci cu necesitate propriu artei clasice, pe de o parte, să degradeze universala forță a naturii — întocmai cum ea degradează, am văzut, animalicul — și să așeze spiritualul mai presus de această forță. În acest caz însă, determinația principală o constituie, în loc de personificare, s u b i e c t i v i t a t e a. Pe de altă parte însă, zeilor artei clasice nu le este îngăduit să înceteze să fie forțe ale naturii, fiindcă aici divinitatea încă nu trebuie să fie reprezentată ca spiritualitate absolut liberă în sine. (*E.*, I, 463)

...întrucît idealul clasic nu este nemijlocit dat, ci poate să-și facă apariția numai prin mijlocirea procesului în care se înlătură pe sine ceea ce este negativ în figura spiritului, această transformare și dezvoltare ascendentă a ceea ce este bruf, lipsit de frumusețe, sălbatic, baroc, pur natural sau fantastic, ce-și are originea în reprezentările religioase și în concepțiile artistice mai vechi, va deveni unul dintre interesele principale în mitologia greacă și, din această cauză, va trebui să determine reprezentarea unui anumit cerc de semnificații particulare. (*E.*, I, 464)

În ansamblul ei, pe calea pe care înaintăm acum o putem compara cu mersul pe care-l arată istoria sculpturii. Deoarece sculptura, întrucît înfățișează pentru intuiția sensibilă zeii în forma lor autentică, formează centrul care e propriu artei clasice, deși, spre deosebire de obiectivitatea calmă a sculpturii, pentru completare, poezia se pronunță asupra zeilor și a oamenilor sau ne în-

fățișează în fața ochilor lumea zeilor și a oamenilor chiar în mișcarea și activitatea ei. Or, întocmai cum în sculptură principalul moment al începutului îl constituie transformarea în figură și statură omenească a pietrei informe căzute din cer sau a blocului de lemn [...], tot astfel trebuie și noi să începem aici cu puterile naturii încă informe și brute și să indicăm numai stadiile prin care ele se ridică, devenind spiritualitate individuală, și se concentrează în figuri stabilite. (*E.*, I, 464-465)

Această transformare — adevăratul punct central în istoria genezei zeilor clasici — este prezentată în mitologia greacă într-un mod pe cît de naiv, pe atît de expresiv în lupta dintre zeii vechi și zeii noi, în prăbușirea titanilor și în victoria pe care o cîștigă zeii din neamul lui Zeus. (*E.*, I, 465)

Rezultatul acestui violent conflict dintre zei este prăbușirea titanilor, victoria unică a noilor zei, care, o dată asigurată domnia lor, au fost apoi dotați în fel și chip de imaginație. În timp ce titanii sînt surghiuniți, fiind siliți să locuiască în interiorul pămîntului sau, ca Okeanos, să-și petreacă viața la marginea întunecată a lumii luminoase și senine; ei mai sînt condamnați să sufere și alte multiple pedepse. Prometeu, de exemplu, este ferecat de stîncile munților scitici, un vultur rozîndu-i cu nesaț ficatul ce i se reface mereu; tot astfel îl chinuiește pe Tantal în infern o nemărginită și niciodată astîmpărată sete, iar Sisif este nevoit să împingă mereu în sus și în zadar stînca ce se rostogolește iarăși și iarăși în jos. Aceste pedepse reprezintă, asemenea titanicelor puteri ale naturii însăși, ceea ce este în sine lipsit de măsură; ele întruchipează proasta infinitate, dorința nesăbuită a lui „trebuie să fie" sau ceea ce dorința naturală subiectivă are nesățios în ea, dorință care, repetîndu-se fără încetare, nu ajunge la liniștea ultimă pe care o dă mulțumirea.

Fiindcă, spre deosebire de dorul de infinit al modernilor, justul și divinul bun-simț al elenilor n-a văzut un bine suprem pentru om în ieșirea în larg și în nedeterminat, ci a văzut în aceasta un blestem, alungînd-o în tartar. (*E.*, I, 475)

Dacă cercetăm acum în general ce trebuie să dispară de acum din domeniul artei plastice și să nu mai aibă dreptul să treacă drept formă ultimă și drept conținut adecvat, constatăm că primele elemente sînt cele ale naturii. Astfel, este înlăturat din lumea noilor zei tot ce este tulbure, fantastic, neclar, orice amestec sălbatic de natural și spiritual, de semnificații în sine substanțiale cu elemente exterioare întîmplătoare; lume în care produsele unei închipuiri nelimitate care nu posedă încă măsura proprie spiritualului nu mai găsesc loc și, pe bună dreptate, trebuie să fugă de lumina clară a zilei. (*E.*, I, 475-476)

Deoarece, după cum în războiul troian, grecii au luptat și au învins ca un popor u n i c, tot astfel și zeii homerici, care au deja în spatele lor lupta cu titanii, sînt o lume de zei în sine statornicită și bine determinată, care a fost apoi tot mai desăvîrșit determinată și ferm conturată în poezia și plastica ulterioară. Acest element invincibil de fermitate este, cît privește conținutul zeilor eleni, numai spiritul, dar nu spiritul în interioritatea lui abstractă, ci în identitate cu existența sa exterioară adecvată lui, întocmai cum la Platon sufletul și corpul, fiind una din naștere și constituind astfel împreună o singură și fermă existență, formează ceea ce este divin și etern. (*E.*, I, 476)

În ciuda victoriei noilor zei, elementul vechi este păstrat și venerat însă în forma clasică a artei, parte în forma originară examinată pînă acum, parte în forma schimbată. (*E.*, I, 477)

...vechii zei nu numai că-şi păstrează locul lor alături de zeii cei noi, dar, ceea ce este mai important, baza naturală este menţinută în înşişi zeii cei noi şi se bucură de adoraţie durabilă, întrucît ea continuă să răsune în ei în consonanţă cu individualitatea spirituală a idealului clasic. (*E.*, I, 480)

Îndeosebi cînd urmărim istoria genezei noilor zei, poate fi recunoscut — cum a subliniat mai ales Creuzer — elementul natural pe care-l păstrează în ei zeii idealului clasic. (*E.*, I, 482)

...întocmai cum în zeii cei noi elementele generale ale naturii sînt, pe de o parte, degradate, iar pe de altă parte, păstrate, tot astfel stau lucrurile şi cu elementul animalic ca atare, element pe care, mai înainte, a trebuit să-l considerăm mai ales sub aspectul degradării lui. Acum putem să-i indicăm şi animalicului o poziţie mai pozitivă. După cum zeii clasici au înlăturat modul simbolic de plăsmuire artistică şi şi-au cîştigat drept conţinut spiritul ce-şi este limpede sieşi, tot astfel s e m n i f i c a ţ i a simbolică a animalelor a trebuit acum să dispară în aceeaşi proporţie în care f i g u r i i animalice i-a fost luat dreptul să se amestece în chip nepotrivit cu figura umană. Din această cauză, figura animalică apare numai ca pur atribut indicativ şi este aşezată lîngă figura omenească a zeilor. Astfel, vedem vulturul lîngă Iupiter, păunul lîngă Iunona, porumbeii însoţind pe Venus, cîinele Anubis păzitor al Infernului etc. (*E.*, I, 483)

Cu această degradare a puterilor pur naturale şi a animalicului, precum şi a generalităţii abstracte a relaţiilor spirituale, şi cu reîncorporarea acestora în independenţa superioară a individualităţii spirituale pătrunsă de natură şi pătrunzătoare a naturii, avem înapoia noastră istoria necesară a formării clasicului ca propria lui presupoziţie, întrucît, înaintînd pe calea aceasta, idealul s-a făcut el însuşi ceea ce este el conform conceptului său. Această realitate a zeilor spirituali, adecvată conceptului său, ne duce la adevăratele idealuri ale formei clasice a artei, care faţă de elementul vechi învins reprezintă ceea ce este nepieritor, căci efemerul în general rezidă în nepotrivirea conceptului cu existenţa sa concretă. (*E.*, I, 484)

IDEALUL FORMEI CLASICE

...în arta clasică artiştii şi poeţii sînt, fără îndoială, şi profeţi, învăţători... (*E.*, I, 488)

...conţinutul zeilor eleni este luat din spiritul şi existenţa omenească. Astfel el este ceea ce e propriu inimii umane, conţinut cu care omul se poate contopi liber ca şi cu sine însuşi, întrucît ceea ce omul creează aici este cea mai frumoasă autocreare. (*E.*, I, 488)

...artiştii sînt şi p o e ţ i, adică ei dau formă acestui material şi acestui conţinut, făcînd din el figură liberă, independentă. Dar, sub acest aspect, artiştii eleni au dovedit că sînt poeţi cu adevărat creatori. Ei puneau în tigaia de topit tot felul de materiale străine, dar nu făceau din ele lătură, ca într-o căldare de vrăjitoare, ci făceau să fie mistuit de focul pur al unui spirit profund tot ce era tulbure, pură natură, impur, străin, nemăsurat. Ei ardeau toate acestea, sudîndu-le şi făcînd să răsară purificată figura, care nu arăta reminiscenţe vagi ale materiei din care fusese plăsmuită. (*E.*, I, 488)

Stînd pe poziţiile prozaicei noastre reflecţii actuale, noi explicăm fenomenele naturii pe baza unor legi şi forţe generale, iar acţiunile oamenilor prin intenţiile lor inte-

rioare și scopurile lor conștiente; poeții eleni însă căutau să vadă pretutindeni în jurul lor ceea ce este divin și, în timp ce făceau din activitățile omenești acțiuni ale zeilor, creau prin această interpretare diferite laturi în perspectiva cărora zeii apăreau puternici. [...] Deschizînd, de exemplu, poemele lui Homer, nu aflăm în ele aproape nici o întîmplare însemnată care să nu fie explicată mai de aproape prin voința sau prin asistența efectivă a zeilor. (*E.*, I, 489)

...fiecare zeu este în parte caracter determinat, iar în parte este totul în toate, găsindu-se la mijloc, mijloc conciliator între universalitatea simplă și tot atît de abstractă particularitate. Aceasta conferă idealului autentic al artei clasice siguranță infinită și calm, fericire senină și neîngrădită libertate. (*E.*, I, 491)

...cînd e vorba de adevăratul ideal clasic, constatăm în individualitatea concretă a zeilor de asemenea acea noblețe și măreție a spiritului care, cu toată cufundarea totală a acestuia în forma corporală și sensibilă, revelează o existență ce se găsește la mare depărtare de orice nevoie proprie finitului. Pura ființare-în-sine și liberarea abstractă de orice fel de mod determinat ar duce la sublim. Dar, întrucît idealul clasic se întrupează într-o existență concretă care nu e decît a sa, nu e decît existența concretă a spiritului însuși, sublimul acestui ideal este și el dizolvat în frumusețe, topindu-se oarecum nemijlocit în ea. Aceasta face ca pentru figurile zeilor să fie necesară expresia măreției, a sublimului frumos în sens clasic: o seriozitate veșnică, un calm imperturbabil domnesc pe frunțile zeilor și se revarsă pe toată figura lor. (*E.*, I, 492-493)

...zeii eleni produc o impresie care, cu toată deosebirea, se aseamănă cu aceea pe care a făcut-o asupra mea bustul lui Goethe de Rauch, cînd l-am văzut prima dată.

Și d-voastră ați văzut acea frunte înaltă, acel nas puternic, dominant, ochiul liber, bărbia rotundă, buzele frumos desenate parcă vorbesc, ținuta plină de spirit a capului, privirea îndreptată la o parte și puțin în sus; în același timp, o mare bogăție de trăsături umane, prietenoase, și apoi acei mușchi desăvîrșit lucrați ai frunții, ai feței, exprimînd sentimente și pasiuni; și în toată această plenitudine de viață, calm și măreție în bătrînețe. Și acum, alături de toate acestea, buze vestejite care cad în gura fără de dinți, gît obosit, obraji căzuți, din care cauză turnul nasului iese și mai mare în evidență, iar zidul frunții pare și mai înalt. Puterea acestei figuri ferme, redusă la ceea ce nu se mai schimbă, se înfățișează în învelișul ei relaxat întocmai ca și capul superb și figura orientalului cu turbanul lui mare, dar în manta ponosită și în papuci pe care îi tîrăște în picioare; aici este fermul, puternicul, atemporalul spirit care, învelit în masca mortalității înconjurătoare, este pe care de a lăsa să cadă acest înveliș și-l mai îngăduie să mai atîrne în jurul său doar slăbit și lărgit.

Tot astfel se înfățișează și zeii înălțați deasupra corporalității lor prin această mare libertate și calmul lor spiritual, încît ei își simt figura și membrele, în ciuda frumuseții și perfecțiunii acestora, oarecum ca pe niște accesorii superflue. Și, cu toate acestea, întreaga figură este viu animată, identică cu existența ei spirituală, neseparată de ea, fără acea disjuncție a ceea ce este în sine ferm de părțile mai slabe, spiritul nefugind de corp, neieșind din el, ci ambele formînd un întreg bine închegat, din care ființa-în-sine a spiritului — minunat de sigură de sine însuși — iradiază calmă. (*E.*, I, 493-494)

Universalitatea [...] este aceea pe care unii au vrut să o considere drept răceală a zeilor eleni. Dar reci sînt ei numai pentru intimitatea modernilor închisă în ceea ce este finit. Considerați pentru ei înșiși, zeii eleni au căl-

dură și viață : pacea fericită ce se oglindește în corporalitatea lor este, în esență, tot una cu a face abstracție de particular, este indiferență față de efemer ; este renunțare la ceea ce este exterior, nu renunțare dureroasă și plină de tristețe, ci renunțare la pămîntesc și trecător ; după cum seninătatea spirituală trece fără grijă peste moarte, mormînt, pierdere și peste tot ceea ce este pieritor ; și tocmai fiindcă această seninătate este adîncă, conține în sine însăși acest element negativ. Dar, cu cît iese mai tare în evidență pe figurile zeilor seriozitatea și libertatea spirituală, cu atît mai mult se face simțit contrastul ce există între această măreție și caracterul lor determinat și corporalitatea lor. Zeii cei fericiți sînt oarecum întristați de fericirea sau de corporalitatea lor ; în figura lor citim soarta care-i așteaptă, iar dezvoltarea acesteia, ca apariție reală a contradicției măreției cu modul lor particular, a spiritualității cu existența lor sensibilă, duce arta clasică însăși la pieirea ei. (*E.*, *I*, 494-495)

Acest calm sever — nu rigid, rece și mort, ci meditativ și imuabil — este forma supremă și cea mai adecvată de reprezentare a zeilor clasici. De aceea [...], dintre diferitele arte, sculptura este înainte de toate potrivită să reprezinte idealul clasic în modul lui simplu de a fi la sine, în care trebuie să iasă în evidență mai mult universala natură divină decît caracterul particular. Mai ales sculptura mai veche și mai severă păstrează ferm această latură a idealului și numai sculptura de mai tîrziu trece la o stare dramatică potențată, vie, a situațiilor și a caracterelor. Din contră, poezia îi face pe zei să acționeze, adică să se comporte negativ față de existențe, implicîndu-i astfel și în lupte, și în conflicte. Acolo unde se menține în domeniul său cel mai propriu, calmul plasticii nu poate să exprime momentul negativ al spiritului — negativ față de elementele particulare — decît cu acea seriozitate a tristeței pe care am indicat-o mai de aproape deja adineaori. (*E.*, I, 495-496)

...sculptura este, pe de o parte, mai ideală [decît poezia,*n.n.*], în timp ce, pe de altă parte, ea individualizează caracterul zeilor cu trăsături omenești precise și desăvîrșește antropomorfismul idealului clasic. Ca o asemenea reprezentare a idealului în forma lui exterioară absolut adecvată esenței conținutului său interior, statuile elenilor sînt idealuri în sine și pentru sine, figurile eterne existente pentru sine, punctul central al frumuseții plastice clasice... (*E.*, I, 499)

...puterile eterne ale artei clasice sînt substanțele generale ale formării și dezvoltării existenței o m e n e ș t i și ale activității poporului grec... (*E.*, I, 503)

...poezia mărește considerabil cercul numeroaselor istorii speciale povestite despre zei. (*E.*, I, 506)

...în toate cazurile cînd Homer explică întîmplări speciale prin astfel de apariții de-ale zeilor, zeii sînt ceea ce este imanent interiorului însuși al omului, sînt puterea propriei lui pasiuni și concepții sau, în general, puterile stării în care se află el, puterea și temeiul a ceea ce se întîmplă și i se întîmplă omului din cauza acestei stări. (*E.*, I, 508)

...arta clasică trece în cele din urmă, în ce privește conținutul ei, la s i n g u l a r i z a r e a proprie individualizării întîmplătoare, iar în ce privește forma ei, la a g r e a b i l, la grațios. [...] ... agreabilul nu face să se dezvolte mai departe substanțialul, semnificația zeilor, universalul ce le este imanent, ci aspectul finit, existența sensibilă și interiorul lor subiectiv sînt elemente care trebuie să tre-

zească interes și să procure satisfacție. De aceea, cu cît prevalează mai mult în frumos grația existenței reprezentate, cu atît mai mult farmecul ei înșelător abate spiritul de la universal și-l îndepărtează de conținutul valoros care singur ar putea da satisfacție descinderii în adîncuri. (*E.*, I, 509-510)

Zeii clasici își au în ei înșiși germenele pieirii lor și deci ei atrag după sine și disoluția idealului clasic, cînd lipsurile ce le sînt imanente pătrund în conștiință datorită dezvoltării artei. (*E.*, I, 511)

În timpul din urmă, putem auzi adesea pe mulți regretînd pieirea artei clasice, iar nostalgia după zeii și eroii greci a fost de multe ori exprimată și de poeți. [...] Poezia lui Schiller intitulată *Zeii Greciei* are acest conținut. Această poezie merită să fie considerată și aici nu numai în ceea ce privește frumusețea prezentării și ritmul ei sonor, tablourile ei vii și tristețea mișcătoare a sentimentelor ce au produs-o, ci și în ce privește conținutul ei, deoarece patosul lui Schiller este totdeauna și adevărat, și adînc gîndit.

[...] ...poetul laudă concepția elenă pe care o consideră fericită și pentru care întreaga natură era vie și plină de zei, după aceea trece la prezent și la prozaica lui concepție despre legile naturii și despre poziția omului față de Dumnezeu... (*E.*, I, 516)

...GRECIA

...ceea ce este aici, ceea ce e prezent, știința și arta, ceea ce satisface viața noastră spirituală, ce o face demnă și plăcută știm că a pornit, direct sau indirect, din Grecia ; indirect, prin intermediul romanilor. [...] Știința superioară mai liberă (știința filozofică), precum și arta noastră liberă, gustul pentru acestea și dragostea față de ele, noi știm că își au rădăcinile în viața elenă și știm că de aici și-au scos spiritul lor. Dacă ne-ar fi îngăduit să avem o dorință fierbinte, ar fi dorul de o astfel de țară, nostalgia unor astfel de stări ! (*F.*, I, 137)

MITOLOGIA ELENĂ

Mitologia este produs al imaginației, nu al bunului-plac, care are și el loc aici ; însă elementul principal al mitologiei este operă a rațiunii imaginative care face din esență obiect al său, dar care încă nu are alt organ de percepere în afară de modul sensibil de reprezentare ; astfel zeii au formă omenească. Mitologia poate fi studiată în interesul artei etc., însă spiritul gînditor trebuie să descopere în ea conținutul substanțial, gîndul, filozo-

fema, cuprinse implicit în ea, întocmai cum căutăm rațiune în natură. [...] Ca produse ale rațiunii (dar nu ale celei gînditoare), religiile popoarelor, precum și mitologiile, oricît ar fi ele de simple și oricît ar apărea de puerile, conțin, fără îndoială, asemenea operelor de artă veritabile, idei, determinații generale, adevărul; instinctul raționalității le stă la bază. Cu aceasta este legat faptul că, întrucît mitologicul trece în modul sensibil de a privi lucrurile, se amestecă aici și un oarecare material accidental exterior. Deoarece înfățișarea conceptului în chip sensibil conține totdeauna în ea o nepotrivire, terenul imaginației nu poate exprima ideea în mod adevărat. Această formă sensibilă, produsă în mod istoric sau natural, trebuie determinată sub multe din aspectele ei, iar acest mod exterior de a fi determinat trebuie să aibă mai mult ori mai puțin o natură ce nu corespunde ideii. Se poate întîmpla ca și în această explicație să fie conținute multe erori, mai ales cînd se merge pînă la amănunte. Mulțimea obiceiurilor, acțiunilor, ustensilelor, hainelor, sacrificiilor etc. poate conține, desigur, ceva analogic, o relație, dar foarte îndepărtată, motiv care face să intervină aici numeroase elemente accidentale. Trebuie însă recunoscut ca fapt esențial că mitologia conține în ea rațiune; a o înțelege în felul acesta este un mod necesar de a o considera. (*F.*, I, 80-81)

Și mitologicul poate avea pretenția de a fi un fel de filozofare. Au existat filozofi care s-au servit de forma mitică pentru a apropia filozofemele lor de imaginație; conținutul mitului este gîndul. Însă la miturile vechi mitul nu e simplu înveliș: cei care l-au creat nu au avut, pur și simplu, gîndul pe care numai l-au ascuns. În cuprinsul modului nostru reflexiv se poate întîmpla așa ceva, poezia primordială nu pleacă însă de la separarea prozei de poezie. Dar cînd filozofii au făcut uz de mit, în cele mai multe cazuri ei au avut ideea, căutînd doar o imagine pentru aceasta. Astfel, Platon are multe mituri frumoase, mitic au vorbit și alții. [...] Platon este adesea prețuit pentru miturile lui, prin ele el ar fi dat dovadă de o genialitate mai mare decît a altor filozofi. Se susține că miturile lui Platon ar fi ceva mai excelent decît este modul abstract de exprimare; și, fără îndoială, găsim în scrierile lui Platon frumoase expuneri de mituri. Dar, privind lucrurile mai precis, Platon recurge la mituri în parte din cauza neputinței de a se exprima în modul pur al gîndului, în parte numai în introducere; acolo însă unde ajunge la ceea ce este principal, el se exprimă altfel; în *Parmenide* de exemplu, avem determinații de gîndire, simple, fără imagini. Evident, miturile lui Platon pot fi utile din punct de vedere exterior; pentru a oferi elemente mai ușor reprezentabile, filozoful coboară de pe culmile speculației, dar valoarea lui Platon nu rezidă în miturile lui. Cînd gîndirea a ajuns să se întărească în așa măsură, încît să-și confere sieși în sine însăși, în propriul său element, ființă determinată, mitul devine o podoabă inutilă, care nu promovează filozofia. Adesea unii se opresc numai la aceste mituri. Astfel, Aristotel a fost rău înțeles fiindcă ici și colo el a intercalat comparații în textele sale. Metafora nu poate fi cu totul adecvată gîndului, ea conține totdeauna ceva în plus. Neîndemînarea de a-și reprezenta gîndul ca gînd recurge la mijlocul exprimării în forma sensibilă. Nu este însă îngăduit ca gîndul să fie ascuns în mit; scopul miticului este, dimpotrivă, acela de a exprima, de a dezvălui gîndul. Această expresie, simbolul, este, se înțelege, defectuoasă; acela care ascunde gîndul în simboluri nu are gîndul. Gîndul este ceea ce se revelează, deci miticul nu este mijloc adecvat de exprimare a gîndului. Aristotel spune: „Despre cei ce filozofează în formă mitică nu merită să tratăm în chip serios“ *; aceasta nu este forma în care poate fi expus gîn-

* *Metafizica*, III, 4.

dul, nu e decît un mod inferior [de exprimare]. (*F.*, I, 84-85)

Forma filozofiei platonice este cea dialogică. Frumusețea acestei forme este deosebit de atrăgătoare. Nu trebuie să ne închipuim că forma dialogică este cea mai bună formă de expunere filozofică. Ea este o particularitate a lui Platon, și fără îndoială, ca operă de artă, ea trebuie prețuită ca valoroasă. Adesea desăvîrșirea lui Platon este plasată în această formă.

[...] La Platon, totul este absolut obiectiv și plastic: este artă să știi îndepărta de la tine anumite lucruri și să le pui adesea în gura unei a treia sau a patra persoane (*Fedon*). (*F.*, I, 473)

O particularitate în expunerea filozofiei platonice cuprinsă în dialoguri o constituie faptul că elemente esențial diferite, adică simplele reprezentări despre esență și cunoașterea prin concept a acesteia (exprimarea în maniera reprezentării și cea speculativă), sînt amestecate în chip inextricabil, și mai cu seamă cînd Platon trece la expunere mitică; amestec necesar în acest început al științei propriu-zise, în adevărata ei formă. Spiritul sublim al lui Platon, care avea intuiția sau o reprezentare a spiritului, a pătruns acest obiect al său cu ajutorul conceptului; însă el numai a început a-l pătrunde, n-a cuprins întreaga realitate a acestui obiect cu conceptul; sau: cunoașterea care a apărut cu Platon încă nu s-a realizat la el ca totalitate. [...] ...intervin mituri, mișcări ale reprezentării spontan plăsmuite sau povestiri luate din reprezentarea sensibilă, determinate cu ajutorul gîndirii, fără ca aceasta să le fi pătruns într-adevăr; intervine în general spiritualul determinat prin forme ale reprezentării. Sînt receptate fenomene sensibile, de exemplu, de-ale corpului, de-ale naturii, precum și gînduri despre ele, gînduri care nu le epuizează, ca și cînd ele ar fi gîndite integral și temeinic, ca și cînd conceptul ar înainta în chip independent în el însuși. (*F.*, I. 475-476)

Forma mitică a dialogurilor platonice constituie elementul atrăgător al acestor scrieri, dar ea este izvor de neînțelegeri. Este deja una dintre aceste neînțelegeri să se considere aceste mituri drept ceea ce este mai excelent în scrierile lui Platon. Numeroase filozofeme sînt făcute mai abordabile prin expunerea lor mitică, însă acesta nu este modul veritabil de expunere. Filozofemele sînt gînduri; pentru a fi pure, ele trebuie să se desfășoare ca atare. Mitul este totdeauna o expunere care se servește de modul sensibil, introduce imagini sensibile pregătite pentru reprezentare, și nu pentru gînd; mitul este semnul neputinței gîndului, care încă nu se poate păstra ferm pentru sine, nu știe s-o scoată la capăt. Prezentarea mitică, fiind mai veche, este o prezentare în care gîndul încă nu este liber: expunerea mitică este pătare a gîndului cu forme sensibile; acestea nu pot exprima ceea ce vrea gîndul să exprime. Este vorba de o seducție, de un mijloc de a provoca interes pentru conținut: este ceva pedagogic. Mitul aparține pedagogiei genului uman. Cînd conceptul a crescut mare, nu mai are nevoie de mit. Platon spune adesea: „Este greu să ne angajăm în discuția acestui subiect, și de aceea vom povesti un mit"; fără îndoială, acest lucru este mai ușor. (*F.*, I, 477-478)

Mai amănunțit vorbește Platon [...] despre măsura în care muzica și gimnastica pot fi admise ca mijloace educative. Pe poeți însă, pe Homer și pe Hesiod, îi alungă din statul său, fiindcă reprezentările lor despre Dumnezeu le găsește nedemne: pe atunci credința în Jupiter și legendele poemelor homerice începeau să fie supuse serios cercetării; unele relatări au fost luate ca maxime generale, ca lege divină. Pe o anumită treaptă a culturii, poveștile pentru copii sînt nevinovate; însă cînd ele tre-

buie să fie așezate la baza adevărului moral, ca lege actuală, atunci este momentul ca ele să fie coborîte la nivelul a ceva ce aparține trecutului, a ceva numai de natură istorică... (*F.*, I, 554)

Răspîndirea limbii și formarea populațiilor se află în afara istoriei. Istoria este proză, și de aceea miturile nu constituie încă istorie. (*I*, 109)

Poate fi ceva expus în chip istoric, dar noi nu-l prea luăm în serios, urmărim o astfel de istorisire în reprezentarea noastră, dar nu întrebăm dacă așa ceva este lucru serios. Istoria lui Jupiter, ceea ce au făcut el și ceilalți zei, o ascultăm bucuros; ceea ce ne povestește Homer despre ei acceptăm fără să cercetăm mai departe, receptăm în același fel cum receptăm ceva istoric. (*R.*, 75)

Precum în artă grecii au putut primi anumite îndemnuri tehnice, cu deosebire de la egipteni, tot așa a putut să le vină și începutul religiei din afară; dar, grație spiritului lor independent, ei le-au prelucrat și transformat și pe unele și pe celelalte. (*I.*, 230)

...divinitatea rugăciunii se transformă [în religia elenă *n.n.*] în statuie prozaică, în marmură; în pictură ea devine pînză sau lemn; se ajunge deci la ceva exterior. (*F.*, I, 74)

Arta mijlocește această conștiință [religia, *n.n.*], întrucît ea conferă consistență și fermitate reflexului fugitiv pe care-l produce obiectivitatea în trecerea ei în sentiment. Piatra lipsită de formă, piatra sfîntă, simplul lor, sau orice este acela de care se leagă mai întîi nevoia de obiectivitate, primește, prin artă, formă, trăsături, caracter determinat și conținut mai precis, care poate fi cunoscut și este deja prezent ca obiect pentru conștiință. Astfel, arta a devenit învățătoarea popoarelor, de exemplu la „Homer și Hesiod, care au dat grecilor teogonia ce le este

proprie“ *, întrucît cei doi poeți au ridicat la nivelul unor imagini și reprezentări determinate reprezentări și tradiții confuze, primite — nu are importanță de unde — și existente în prealabil, conferindu-le fermitate conform spiritului poporului lor. Aceasta nu este arta care exprimă și în piatră, pe pînză sau în cuvinte conținutul unei religii deja dezvoltate și exprimate desăvîrșit în noțiuni, reprezentări și cuvinte, cum face arta epocii moderne, cînd tratează subiecte religioase sau istorice care au la baza lor reprezentări și cugetări date, arta care nu face decît să exprime în felul ei un conținut exprimat deja complet în alt fel. Conștiința acestei religii este produsul imaginației care gîndește, adică al gîndirii care concepe numai cu organul imaginației și se exprimă prin formele acesteia. (*F.*, I, 69-70)

Tot așa spune Herodot: *Homer și Hesiod le-au făurit grecilor generația lor de zei*, dîndu-le nume — importantă afirmație. [...] (*I*, 230)

...cum este întemeiată o religie, adică în ce fel devine spiritul substanțial conștiință a popoarelor? Aceasta este o problemă istorică; începuturile sînt puțin aparente; aceia care știu exprima acest spirit sînt profeții, poeții; Herodot spunea că Homer și Hesiod au făcut pentru greci zeii lor. Homer și Hesiod au aici autoritate, dar numai fiindcă expresiile lor erau adecvate spiritului elen. Acestor poeți le-au premers începuturi și mai vechi: prima licărire despre ceea ce este divin, care, fără îndoială, s-a exprimat pe sine într-un chip și mai nedezvoltat. (*R.*, 132)

...Herodot spune [...] despre Homer și Hesiod că ei ar fi aceia care le-au dat grecilor zeii, dar tot el spune explicit despre diverșii zei cum cutare ori cutare zeu este egiptean

---

* Herodot, II, 53.

etc. Creația poetică nu exclude deci faptul că grecii ar fi primit zeii de la alții; ea face doar aluzie la o transformare esențială a acestor zei; căci elenii au avut reprezentări mitologice deja înainte de epoca în care situează Herodot pe primii doi poeți ai lor. (*E.*, I, 453)

Natura nu trebuie nici supraevaluată, dar nici subestimată; grația poemelor homerice se datorează, desigur mult, blîndului cer ionic; totuși el singur nu poate zămisli un Homer și nici nu-l zămislește oricînd; sub stăpînirea turcească, de pildă, nu s-au ridicat rapsozi. (*I.*, 80)

Din Ftiotis, patria lui Ahile, provine numele comun al *elenilor*, un nume care, după însemnarea lui Tucidide, îl întîlnim, în acest sens larg, tot așa de puțin la Homer ca și denumirea de barbari, de care grecii încă nu erau bine deosebiți. (*I.*, 220)

...zeii eleni sînt totdeauna senini și fericiți. Ca zei individuali, unii din ei ajung, desigur, să fie implicați în luptă, dar, chiar și în conflict fiind, ei nu-l iau pînă la urmă atît de în serios încît să se concentreze asupra unui scop determinat cu toată energia și consecvența caracterului și a pasiunii și să-și afle pieirea în lupte pentru realizarea acestui scop. Ei nu fac decît doar să se amestece ici și colo, în cazuri concrete, fac dintr-un interes determinat propriul lor interes, abandonează însă tot atît de ușor acest interes, reîntorcîndu-se fericiți înapoi pe înaltul Olimp. Astfel, îi vedem pe zeii lui Homer în luptă, războindu-se între ei; acest fapt rezidă în modul-lor-determinat, ei rămîn însă totuși ființe și moduri-determinate universal. [...] Modul-determinat este o formă care doar se lipește, mai mult sau mai puțin, de natura divină. Dar tocmai independența și calmul lor lipsit de griji le oferă acea individualitate plastică care nu-și face nici o grijă și nici un gînd în privința determinării. Din acest motiv,

nici în activitatea lor care se desfășoară în realitatea concretă nu există la zeii homerici consecvență fermă, deși ei totdeauna sînt angajați în acțiuni variate și schimbătoare, căci lor numai materia și interesul unor întîmplări omenești temporare le poate da ocazie să facă ceva. (*E.*, I, 228-229)

În aceste împrejurări și raporturi sociale a intervenit excepționalul și marele eveniment că întreaga Grecie a concurat la marea expediție națională, anume la războiul *troian*, începînd astfel mai departe o mai largă legătură cu Asia, care a fost pentru greci plin de consecințe. (Expediția lui Iason la Colhida, despre care de asemenea amintesc poeții și care a premers acestei întreprinderi de arme, rămîne, raportată la aceasta, ca ceva cu totul izolat.) Ca pricină a dezlănțuirii acestei întreprinderi comune se arată că fiul unui principe stăpînitor în Asia s-a făcut vinovat de încălcarea dreptului de ospitalitate prin răpirea femeii amfitrionului. Agamemnon adună, datorită puterii și prestigiului său, pe prinții Greciei în jurul său; Tucidide atribuie autoritatea lui atît unei domnii moștenite, cît și puterii sale maritime. (Hom., *Il.*, 2, 108), prin care el era mult superior celorlalți; se pare totuși că unirea s-a făcut fără forță externă și că totul s-a petrecut într-un fel simplu și prin raporturi personale. Elenii au pășit în această expediție atît de uniți între ei, cum n-au mai fost niciodată după aceea. Succesul strădaințelor lor a fost cucerirea și distrugerea Troiei, fără ca ei să fi intenționat s-o transforme într-o posesiune permanentă. Elenii nu s-au stabilit însă niciodată în aceste locuri; tot atît de puțin, nici reunirea națiunii pentru acest singur fapt nu a devenit o unire politică de durată. Dar poetul a înfățișat poporului grec o imagine eternă a tinereții și spiritului acestuia, iar imaginea acestei frumoase vieți eroice a plutit mereu în fața întregii sale dezvoltări și culturi. (*I.*, 224)

Raportul dintre principi și supuși, ca și cel dintre principi, îl cunoaștem mai bine din Homer [...]. Principele dispune de autoritate personală, pe care știe să și-o impună și s-o valorifice; deoarece însă această superioritate este numai una individuală, eroică, datorită meritului personal, ea nu este de lungă durată. Vedem astfel în Homer cum pețitorii Penelopei pun stăpînire pe averea lui Odiseu absent, fără să acorde fiului acesteia nici cea mai mică considerație. Cînd Odiseu descinde în infern, Ahile se informează despre tatăl său și-și exprimă părerea că acesta fiind bătrîn, probabil nu i se va mai acorda nici o onoare. Moravurile sînt însă foarte simple: principii își pregătesc înșiși mîncarea, iar Odiseu este dulgherul casei sale. În *Iliada* lui Homer întîlnim un rege al regilor, un șef al marei expediții naționale, dar ceilalți potentați formează în jurul lui un sfat liber; prințul este onorat, dar el trebuie să procedeze astfel încît să fie pe placul celorlalți; este adevărat că el își permite acte de violență față de Ahile, dar ultimul se retrage în consecință din luptă. (*I.*, 223)

Cercetînd reprezentările lor [ale grecilor, *n.n.*] mitologice, constatăm că la baza acestora stau obiecte din natură, însă nu luate doar sub aspectul nedefinit al masei, ci prin singularizarea lor. [...] Căci grecii *ascultă numai șoapta obiectelor din natură* și le *presimt* înțelesul lăuntric sub forma unei întrebări care-și așteaptă răspuns. (*I.*, 227)

Pan nu constituie în Grecia totalitatea obiectivă, ci nedeterminatul legat de concomitent, de momentul subiectiv; el este fiorul general în liniștea pădurilor; de aceea el a fost cu deosebire adorat în păduroasa Arcadie (o spaimă panică este expresia obișnuită pentru o spaimă nemotivată). Pan, ca și natura care freamătă în adîncuri, mai este prezentat și cîntînd din flaut; nu se rămîne doar

la o presimțire internă; Pan se face auzit prin naiul cu șapte fluiere. În cele arătate avem, pe de o parte, nedeterminatul, care însă se presimte, pe de altă parte, ceea ce se înțelege, imaginea subiectivă proprie și interpretare a celor de înțeles. La fel ascultau grecii murmurul izvoarelor și se întrebau ce înseamnă acest lucru; dar înțelesul nu rezidă în murmurul senzorial, obiectiv al izvorului, ci el își are lăcașul veritabil în subiectivitate, în subiectul însuși care înalță naiada preschimbînd-o în muză. Naiadele sau izvoarele constituie începutul din afară al muzelor. Totuși nemuritoarele cîntece ale muzelor nu sînt acelea pe care le auzim, ci ele sînt producțiunile spiritului care ascultă gînditor și se produce pe sine în această iscoditoare ascultare. [...] Natura i-a răspuns grecului la întrebările sale: lucrul este adevărat în sensul că omul a dat răspuns la întrebările naturii, din spiritul său. Punctul de vedere devine astfel pur poetic, deoarece spiritul dă sensul pe care-l exprimă imaginea naturală. Peste tot grecii tind spre o explicare și interpretare a naturalului. Homer povestește în ultima carte din *Odisseea* că, grecii fiind în doliu mare pentru Ahile, s-a iscat dinspre mare un vuiet groaznic; cuprinși de panică, ei erau pe punctul de a se refugia, împrăștiindu-se în toate părțile. Atunci se ridică Nestor cel pățit, explicîndu-le acest fenomen. [...] Mai rămîne de observat că stimulările primite de spirit provin la început din activități și împrejurări externe, din natură, apoi și din transformări interne, ce se petrec în omul însuși, ca visele sau delirul preotesei delfice [...]. La începutul *Iliadei* Ahile se ridică aprins de mînie contra lui Agamemnon și este pe punctul să tragă sabia, dar îndată își frînează mișcarea brațului reținîndu-și pornirea furioasă și cumpănind raportul său față de Agamemnon. Poetul explică spunînd: Palas Atena (înțelepciunea, cumpănirea) este aceea care l-a reținut de la gestul necugetat. Cînd la feaci, Odiseu a aruncat discul mai departe decît ceilalți, iar unul dintre feacieni i-a manifestat o atitudine

prietenească, poetul recunoscu în acesta pe Palas Atena. Această semnificare este astfel lăuntricul, sensul, adevărul, ceea ce se știe, iar poeții au fost din acest punct de vedere învățătorii grecilor, printre care Homer în primul rînd. (*I.*, 228-229)

Lui Prometeu, a cărui patrie este strămutată spre Caucaz, i se atribuie faptul de a fi învățat primul pe oameni să producă focul și să-l întrebuințeze. Introducerea fierului a avut de asemenea pentru greci o mare însemnătate, și, cînd Homer vorbește despre bronz, Eschil numește fierul metal scitic. Și introducerea măslinului, arta torsului și a țesutului, crearea calului de către Poseidon țin de aceeași perioadă. (*I.*, 221)

Ca un punct de trecere foarte important [de la zeii vechi la cei noi, *n.n.*] trebuie [...] menționat P r o m e t e u. Prometeu este un titan „sui generis" și istoria lui merită o deosebită atenție. Împreună cu fratele său Epimeteu, el apare mai întîi ca prieten al noilor zei. Apoi se înfățișează ca binefăcător al oamenilor, care n-au dealtfel ce căuta în raportul ce există între noii zei și titani. El le aduce oamenilor focul și, prin aceasta, posibilitatea să se îngrijească de satisfacerea nevoilor lor, de dezvoltarea tehnicilor etc.; acestea nu mai țin însă de natură și, din această cauză, nu mai stau în aparență în nici o legătură cu elementele titanice. Pentru această faptă, Zeus îl pedepsește pe Prometeu, pînă ce, în sfîrșit, Hercule îl scapă de chin. La prima vedere, nu rezidă în toate aceste trăsături principale nimic ce ar fi propriu-zis titanic, ba am putea descoperi o inconsecvență în faptul că, asemenea zeiței Ceres, Prometeu este un binefăcător al oamenilor și, cu toate acestea, este socotit printre puterile titanice. Dar în fața unei examinări mai precise, această inconsecvență dispare îndată. În acestă privință, cîteva locuri din

Platon ne oferă deja o explicație suficientă. [...] În aceste locuri este scoasă în evidență în mod explicit deosebirea dintre scopurile nemijlocite ale vieții — scopuri ce se referă la bunăstare fizică, la grija pentru satisfacerea celor mai apropiate nevoi — și orînduirea statală, care are ca scop spiritualul, moralitatea, legea, dreptul de proprietate, libertatea, binele public. Această moralitate și acest drept Prometeu nu le-a dat oamenilor, ci i-a învățat numai șiretenia cu care să învingă natura și să facă din ea mijloc de satisfacere a nevoilor omenești. Focul și dexteritățile care se folosesc de el nu au nimic moral în ele înseie și tot atît de puțin și arta țesutului, ci ele intră mai întîi numai în serviciul egoismului și al folosului particular, fără să se raporteze la ceea ce este comun în existența umană sau la elementul public al vieții omenești. Deoarece Prometeu nu a fost în situația de a da nimic spiritual și moral omului, el nici nu aparține neamului noilor zei, ci titanilor. Fără îndoială, Hefaistos are și el ca element al activității sale focul și artele ce stau în legătură cu el, și totuși este un zeu nou. Dar Zeus l-a aruncat de pe Olimp, iar el a rămas zeul care șchiopătează. De aceea nu constituie cîtuși de puțin o inconsecvență faptul că pe Ceres, care, asemenea lui Prometeu, se dovedește a fi o binefăcătoare a neamului omenesc, o găsim numărată printre zeii cei noi. Căci ceea ce învăță Ceres pe oameni fu agricultura, cu care se află în directă legătură proprietatea; și apoi căsătoria, morala și legea. (*E.*, I, 469-471)

...mai vizibile par venerarea și păstrarea vechilor idei în însăși plăsmuirea artistică. Pe treapta precedentă am vorbit, de exemplu, despre Prometeu, titanul pedepsit. Tot astfel îl regăsim pe Prometeu eliberat. Fiindcă și focul adus oamenilor de Prometeu (și consumul cărnii, învățat de oameni de la Prometeu) constituie, întocmai ca și Pămîntul și Soarele, un moment esențial al existenței ome-

nești, o condiție necesară a satisfacerii nevoilor, și astfel a devenit durabilă și cinstirea lui Prometeu.

În *Edip la Colona* (v. 54-56) al lui Sofocle se spune, de exemplu (v. 54-56) :

„Acest loc este sfînt ; el este în întregime sub protecția maiestuosului Poseidon, precum și sub aceea a Titanului Prometeu, zeul purtător de foc". *

Și scoliastul adaugă că Prometeu a fost venerat și în Academie, împreună cu Atena și Hefaistos, și că în mica pădure a zeiței este arătat un templu și un vechi piedestal la intrare, pe care există și o imagine a lui Prometeu, ca și una a lui Hefaistos. Potrivit relatării lui Lisimachide, Prometeu însă este reprezentat ca fiind primul și mai bătrîn, ținînd în mînă un sceptru, iar Hefaistos, ca mai tînăr și al doilea ; altarul de pe piedestal le este comun. Și după mit Prometeu n-a trebuit să-și suporte pedeapsa la nesfîrșit, ci a fost eliberat din cătușele sale, fiindcă îl previne pe Zeus de pericolul care îi amenință domnia din partea celui de al treisprezecelea descendent al său. Acest descendent este Hercule, căruia, de exemplu, Poseidon, în *Păsările* lui Aristofan (v. 1645-1648), îi spune că se va păgubi pe sine însuși acceptînd convenția de renunțare la domnie asupra zeilor, căci tot ce va lăsa după sine Zeus cînd va muri va fi al lui. Și, de fapt, Hercule este unicul om care, trecînd în Olimp, din muritor ce era a devenit zeu și ocupă un loc mai înalt decît Prometeu, care a rămas un titan. *(E.,* I, 478-479)

Herodot ne povestește că în Tir [la fenicieni, *n.n.*] ar fi existat cultul lui *Hercule*. Chiar dacă nu este vorba de zeitatea greacă, totuși trebuie să fie vorba de o zeitate ale cărei atribute să fie oarecum asemănătoare cu ale acesteia. Acest cult este deosebit de semnificativ pentru caracterul poporului, căci Hercule este acela despre

---

* În original citatul este în greacă veche.

care grecii spun că s-a ridicat în Olimp datorită vitejiei și îndrăznelii sale ca om. Este adevărat că în cele douăsprezece munci ale lui Hercule se pornește de la reprezentarea soarelui ; totuși, nu aceasta este determinarea principală, ci mai curînd aceea că Hercule este un fiu al zeilor, care prin virtuțile și isprăvile sale ajunge el însuși zeu datorită curajului și bărbăției sale de om ; în loc de a rămîne inactiv, el își consumă viața în strădanie și muncă. *(I.,* 186)

EROI, FILOZOFI, ARTIȘTI

...chemarea la cunoașterea de sine, adresată grecilor de Apollo Delficul, nu are sensul unei porunci îndreptate din afară către spiritul omenesc, de către o putere străină ; dimpotrivă, zeul care îndeamnă la cunoașterea de sine nu este altceva decît propria lege absolută a spiritului. *(E./S.,* 6)

...filozofii antici au fost [...] individualități plastice. *(F.,* II, 359)

Dacă Hercule s-a ars, dacă Brutus s-a aruncat în sabia lui, aceasta este comportarea eroului față de personalitatea sa ; dar, cînd se vorbește despre dreptul simplu de a se omorî, atunci acesta poate fi refuzat chiar eroilor. *(D.,* 98-99)

...arta și idealul ei este tocmai generalul, întrucît este plăsmuit pentru intuiție și e, din această cauză, încă în unitate nemijlocită cu particularitatea și cu natura vie a acesteia.

[...] Acest lucru are loc în așa-numita epocă eroică... [...] Astfel apar, de exemplu, eroii eleni într-o epocă prelegică sau devin ei înșiși întemeietori de state, încît drept și ordine, legi și moravuri pleacă de la ei și se realizează ca opera lor individuală ce rămîne legată de numele lor. În chipul acesta a fost apreciat deja Hercule de către cei vechi, înfățișîndu-se pentru ei ca ideal de virtute eroică originară. [...] Aceleiași categorii aparțin și eroii homerici. Desigur, au și ei o căpetenie supremă comună, totuși nici legătura lor nu este raport legal stabilit deja mai dinainte, raport care i-ar obliga la supunere, ci ei îl urmează din liberă voință pe Agamemnon, care nu este monarh în sensul de azi al cuvîntului. Fiecare dintre eroi vine astfel cu sfatul său, Ahile, mînios, se desparte de ei acționînd independent și în general fiecare vine, merge și luptă și se odihnește cînd și cum îi face plăcere. Cu o independență asemănătoare, nelegați de nici o ordine stabilită o dată pentru totdeauna ca simple părticele ale ei, se înfățișează eroii din poezia arabă mai veche, iar epopeea *Sah-Nameh* a lui Firdusi ne oferă și ea figuri similare. În Occidentul creștin, relațiile feudale și cavalerismul sînt terenul eroismului liber și al individualității lui independente. Acestuia îi aparțin eroii mesei rotunde, precum și cercul eroilor al cărui centru este Carol cel Mare. Asemenea lui Agamemnon, Carol este înconjurat de figuri eroice libere și, din această cauză, de o ambianță lipsită de coeziune, întrucît el se vede silit să-și consulte totdeauna vasalii și să privească cum aceștia ascultă tot atît de mult și de propriile lor pasiuni ; și, înfurie-se el izbucnind zgomotos ca Iupiter pe Olimp, ei totuși îl părăsesc, lăsîndu-l singur cu întreprinderile lui și pornind, independenți, spre aventurile lor. Modelul perfect al acestor relații îl găsim în *Cid.* [...] O imagine tot atît de strălucită de independență ne oferă eroii sarazini, care ni se înfățișează ca figuri și mai aspre. Chiar și Reinecke Fuchs ne înnoiește priveliștea unei stări asemănătoare : leul este, fără îndoială, domn și rege, dar lupul și ursul stau de asemenea la sfat ; Reinecke și ceilalți fac ce vor... *(E.,* I, 191-193)

Caracterul eroic [...] răspunde cu toată individualitatea sa pentru întregul cuprins al faptei sale. De exemplu, Edip, călătorind spre oracol, întîlnește un bărbat pe care în ceartă îl ucide. Pe timpul cînd a avut loc acest conflict, fapta n-ar fi fost considerată drept crimă. Bărbatul a întrebuințat violența împotriva lui. Dar acel om era tatăl său. Edip se căsătorește cu o regină ; soția e mama sa ; în neștiință, el a contractat o căsătorie incestuoasă. Cu toate acestea, el ia asupra sa totalitatea acestui sacrificiu și se pedepsește pe sine ca ucigaș al tatălui său și ca incestuos, deși n-a ucis pe t a t ă l său și n-a urcat în patul conjugal al m a m e i sale cu știință, nici cu intenție premeditată. Ferma independență și integritatea caracterului eroic nu vor să împartă vina și nu știu nimic de opoziția ce există între intențiile subiective și fapta obiectivă și urmările ei, în timp ce, date fiind complicațiile și ramificațiile acțiunilor de azi, fiecare se referă la toți ceilalți, împingînd vina cît mai departe posibil de la sine. [...]

Tot atît de puțin se separă individul eroic de totalitatea morală căreia îi aparține ; el are conștiință despre sine numai ca unul care se găsește în unitate substanțială cu această totalitate. *(E.,* I, 194)

Ceea ce numim conștiință în sensul actual al cuvîntului nu și-a găsit încă loc în arta clasică. Fără îndoială, omul elen acționa adesea din pasiune proprie, rea ori bună, dar patosul autentic, ce ar fi trebuit să-l anime, și-l animă, venea de la zei, al căror conținut și putere era universalul unui astfel de patos, iar eroii sînt sau nemijlocit pătrunși de acest patos, sau cer sfat oracolelor, cînd

nu li se înfățișează înșiși zeii pentru a le ordona faptele. (*E.*, I, 467)

În elementul constitutiv al unei creații este conținută însăși determinația universală, a gîndirii; fără gînd o creație nu are vreo obiectivitate, el fiindu-i temelie. [...] [...] Dacă vrem să ajungem la reprezentarea universală, la gîndul a ceea ce au fost grecii, le găsim în Sofocle și în Aristofan, în Tucidide și în Platon. În acești indivizi s-a concentrat spiritul grec, reprezentîndu-se și gîndindu-se pe sine însuși. Aceasta este împlinirea sa cea mai adîncă, dar ea este totodată ideală și deosebită de activitatea reală. (*I.*, 76-77)

Acest simț pentru plastica desăvîrșită a divinului și omenescului era cu deosebire propriu vechilor eleni. Nu poate înțelege esența însăși a spiritului grec cel ce se oprește la opera poeților, oratorilor, istoriografilor și filozofilor Greciei fără să caute totodată să pătrundă adînc în idealurile sculpturii elene — adevărata cheie de înțelegere — și să privească de pe această poziție a plasticii atît figurile eroilor epici și dramatici, cît și pe acelea ale veritabililor oameni de stat și filozofi al Eladei. Căci în zilele frumoase ale Greciei, atît personalitățile marilor oameni de acțiune, cît și acelea ale poeților și gînditorilor posedă acest caracter plastic, general și totuși individual, același în exterior ca și în interior. Aceste personalități sînt mari și libere, crescute independent pe pămîntul particularității lor, substanțială în sine însăși, creîndu-se pe ele însele din propria lor substanță și devenind ceea ce ele au fost și au voit să fie. Mai cu seamă epoca lui Pericle a fost bogată în astfel de caractere. Pericle însuși, Fidias, Platon și îndeosebi Sofocle, tot astfel Tucidide, Xenofon, Socrate; fiecare în felul său, fără ca unul dintre ei să devină mai neînsemnat prin felul de a fi al celuilalt, toți sînt naturi superioare de

artiști, sînt propriii lor artiști ideali, indivizi dintr-o bucată; sînt opere de artă care se înalță în fața noastră asemenea unor nemuritoare statui de zei, care nu au în ele nimic efemer, nimic destinat morții. Aceeași plastică o înfățișează și operele de artă cu imagini corporale ale învingătorilor la jocurile olimpice, ba chiar și apariția curtezanei Phryne, care s-a ridicat goală din apă, sub privirile întregei Elade, ca cea mai frumoasă femeie a ei. (*E.*, II, 114)

Atena a fost sediul unei coroane de stele ale artei și ale științei. După cum cei mai mari artiști se adunaseră în Atena, tot astfel aici și-au trăit viața cei mai vestiți filozofi și sofiști: Eschil, Sofocle, Aristofan, Tucidide, Diogene din Apolonia, Protagora, Anaxagora și alți filozofi originari din Asia Mică. (*F.*, I, 306-307)

...se concentrase în Atena o enormă putere; o parte a banilor era întrebuințată pentru mari construcții arhitecturale, de care se desfătau la fel și aliații, ca de niște opere ale spiritului. Că Pericle însă nu secătuise banii vistieriei numai în opere de artă, ci se îngrijea și altfel de popor, s-a putut observa după moartea sa din multele provizii cu care erau pline magaziile, îndeosebi însă arsenalele maritime. (*I.*, 256)

...Pitagora a fost primul dascăl din Grecia sau primul care a introdus în Elada învățarea științelor. [...] În general, încă nu existau atunci științe, nici filozofie, nici matematică, nici jurisprudență și nici altă știință, ceea ce exista erau propoziții izolate, cunoștințe izolate. Ceea ce se învăța erau: mînuirea armelor, sentințe filozofice, muzică, cînturile lui Homer sau ale lui Hesiod, cîntece avînd ca temă prepiedul etc. sau alte arte [...]. (*F.*, I, 185)

Membrii asociației pitagoriciene mai erau apoi obligați să învețe pe de rost versuri din Homer și din Hesiod.

Dimineața, și adesea în cursul zilei, ei se îndeletniceau cu muzica, unul dintre obiectele principale ale învățămîntului grec și al culturii lor în general. (*F.*, I, 187)

Trebuie să luminăm mai de aproape această remarcabilă apariție, și în primul rînd istoria vieții lui Socrate, sau mai curînd însăși viața aceasta se împletește cu interesul pe care-l prezintă el pentru filozofie. Istoria vieții sale privește, pe de o parte, ceea ce-i aparține lui ca persoană particulară, pe de altă parte, filozofia sa. Activitatea lui filozofică este strîns împletită cu viața sa, destinul său e unit cu principiul lui și este extrem de tragic. El este tragic nu în sensul superficial al cuvîntului, potrivit căruia orice nenorocire e numită tragică, de exemplu cînd moare cineva sau cînd cineva este executat, lucru trist, dar nu tragic. Vorbim îndeosebi de tragic cînd nenorocirea, moartea, lovește un individ valoros, cînd se cauzează o suferință nemeritată, o nedreptate unui individ. Astfel spunem despre Socrate că el a fost condamnat la moarte fără să fie vinovat și că acest fapt este tragic. O astfel de suferință îndurată fără vină nu este însă o nenorocire în ordinea rațiunii. Nenorocirea privește rațiunea numai atunci cînd ea este produsă de voința subiectului, de libertatea lui — totodată acțiunea, voința acestuia trebuie să fie infinit justificată, să fie morală — și cînd printr-însa omul însuși poartă vina nenorocirii sale; la rîndul său, puterea [care acționează împotriva lui] trebuie să fie și ea justificată din punct de vedere moral, să nu fie o putere a naturii, puterea unei voințe tiranice: orice om moare, moartea naturală este un drept absolut, dar e numai dreptul pe care-l exercită natura asupra lui. În tragicul veritabil trebuie să fie de ambele părți puteri morale, justificate, care vin în conflict; așa este destinul lui Socrate. Destinul lui nu e numai destinul său personal, individual romantic, ci tragedia Atenei, tragedia Greciei este aceea care se desfășoară în acest destin, care este reprezentată prin el. Avem aici două puteri care pășesc una contra celeilalte: una dintre puteri este dreptul divin, necesitatea obiectivă naivă — virtutea, religia, care sînt identice cu voința —, traiul liber urmînd legile în chip nobil, moral. În termeni abstracți putem numi această putere libertatea obiectivă, moralitate obiectivă, religiozitate — propria esență a oamenilor; ea este, pe de altă parte, ceea-ce-este-în-sine-și-pentru-sine, ceea ce este veritabil, și omul se găsește în această uniune cu esența sa. Celălalt principiu este, dimpotrivă, dreptul tot atît de divin al conștiinței, dreptul cunoașterii (al libertății subiective); acesta este rodul pomului cunoașterii binelui și a răului, fructul cunoașterii prin sine, adică al rațiunii: principiu universal al filozofiei pentru toate timpurile ce vor urma. Acestea sînt cele două principii pe care le vedem intrînd în conflict unul cu altul în viața și în filozofia lui Socrate. (*F.*, I, 368-369)

El [Socrate, *n.n.*] se înalță în fața noastră ca una dintre acele mari naturi plastice, acei indivizi turnați absolut dintr-o singură bucată, cum sîntem obișnuiți să întîlnim adesea în acea epocă — o operă de artă clasică desăvîrșită care s-a ridicat ea însăși la o atare înălțime. Aceste naturi nu sînt făcute de împrejurări, ci ele însele au realizat în mod independent dintr-însele ceea ce au fost; ele au devenit ceea ce ele însele au voit să fie și au rămas credincioase față de ceea ce au devenit. Într-o operă de artă adevărată, latura prin care excelează este faptul că ea înfățișează o idee oarecare, întrupează un caracter, încît fiecare trăsătură este determinată de această idee; și întrucît s-a realizat aceasta, opera de artă este, pe de o parte, vie, pe de altă parte, frumoasă: frumusețea supremă, realizarea cea mai desăvîrșită a tuturor laturilor individualității, se înfăptuiește conform unui unic prin-

cipiu interior. Astfel de opere de artă sînt și oamenii mari ai acelei epoci. Individul cel mai plastic modelat ca om de stat este Pericle, și în jurul lui, asemenea unor stele, sînt Sofocle, Tucidide, Socrate și alții. Ei și-au modelat individualitatea lor dîndu-i existență, o existență particulară, un caracter care le domină ființa, un principiu realizat în toată ființa lor. (*F.*, I, 372-373)

...Aristofan a fost acela care a privit filozofia socratică sub acest aspect negativ. Această conștiință pe care a avut-o Aristofan în ce privește unilateralitatea lui Socrate poate fi considerată ca un preludiu al felului în care poporul atenian a recunoscut și el modul negativ al lui Socrate și l-a condamnat la moarte. Se știe că Aristofan a adus pe scenă pe Socrate, după cum el i-a adus nu numai, de exemplu, pe Eschil și îndeosebi pe Euripide, ci pe atenieni în general, și apoi pe comandanții lor militari, poporul atenian personificat și chiar și pe zei — libertate pe care noi nu ne-am putea-o închipui dacă ea nu ne-ar fi confirmată istoricește. Nu e locul aici să examinăm natura proprie a comediei lui Aristofan și nici, mai ales, sarcasmul cu care l-a tratat el pe Socrate. În primul rînd, acest fapt nu trebuie să ne surprindă și nici nu e nevoie să-l justificăm sau numai să-l scuzăm pe Aristofan. Putem spune doar atît că seriozității noastre germane îi repugnă să vadă cum aduce Aristofan pe scenă, cu numele lor, bărbați de stat în viață pentru a-i ridiculiza, și mai cu seamă un bărbat atît de moral și de onest ca Socrate.

S-a căutat doar să se arate, prin determinări cronologice, că piesele lui Aristofan n-au avut nici o influență asupra condamnării lui Socrate. Se vede că i se face lui Socrate o mare nedreptate ; se recunoaște apoi și valoarea lui Aristofan ; în *Norii* săi, acesta are cu totul dreptate. Poetul care l-a dat pradă pe Socrate ridicolului și sarcasmului nu a fost un farsor ordinar, un comediant, un bufon superficial care să-și bată joc de tot ceea ce e mai sfînt și mai excelent și să sacrifice totul spiritului său de zeflemea, spre a face pe atenieni să rîdă. Or, totul are un temei mult mai adînc ; la baza glumelor sale se află o seriozitate profundă. El nu voia doar să zeflemisească ; a zeflemisi ceva ce e demn de cinstire este semn de goliciune și de platitudine. Gluma mizerabilă este aceea care nu e substanțială, care nu se reazămă pe contradicții inerente lucrului însuși ; Aristofan n-a fost un glumeț prost. Nu este cu putință să zeflemisești ceva pornind din afară cînd acel ceva nu-și poartă propria batjocură, autoironia în sine însuși. Comicul este să arăți cum cutare om sau cutare lucru se descompune în sine însuși, în ifosele sale. Cînd lucrul nu este în el însuși propria sa contradicție, comicul e superficial, lipsit de temei. Aristofan nu rîde doar de demos * [popor] și de Euripide, ci la baza ironizării demos-ului se cuprinde o adîncă seriozitate politică. Din toate piesele lui reiese ce patriot profund serios a fost : un nobil, admirabil, adevărat cetățean atenian.

Cît privește această apariție a lui Aristofan, comedia aristofanică este pentru sine un element esențial al poporului atenian ; Aristofan este o figură tot atît de necesară pe cît a fost marele Pericle, ușuraticul Alcibiade, divinul Sofocle și moralul Socrate. Aristofan aparține și el cercului acestor stele. Avem înaintea noastră un patriot profund serios, care într-una din piesele sale nu s-a temut să dea sfatul să se încheie pacea, cu toate că se pusese pedeapsa cu moartea pe capul aceluia care ar cuteza așa ceva. În el, stăpînit de patriotismul cel mai profund și cel mai inteligent, ni se înfățișează veselia unui popor sigur de sine și care rîde de sine însuși ; ține de comic o anumită siguranță de sine, care, avînd încredere în ceva, ținînd ferm la ceva, o face cu toată seriozitatea, în timp ce i se întîmplă mereu contrariul a ceea ce pregătește

* În textul hegelian, cu caractere elene (*n.n.*).

— și care totuși nu se îndoiește deloc de sine, nu reflectează deloc asupra sa, ci rămîne perfect sigură de sine și de lucrul său. Această latură, a liberului spirit atenian, o gustăm în piesele lui Aristofan, această desăvîrșită complacere cu sine însuși în pierdere, această siguranță netulburată de sine în ciuda tuturor insucceselor și a realității: supremul comic!

În *Norii* nu avem acest comic naiv, ci intervine contradicția cu scop precis. Aristofan ni-l zugrăvește, așadar, și pe Socrate în chip comic, anume cum în străduințele sale morale el obține contrariul a ceea ce urmărește, cum se bucură elevii lui de descoperirile pătrunzătoare făcute cu ajutorul lui, descoperiri pe care ei le consideră ca izvor de fericire, dar care se întorc împotriva lor, devenind contrariul a ceea ce credeau ei. Constatarea excelentă înfățișată aici la care ajung elevii lui Socrate este tocmai înțelegerea nimicniciei legilor binelui determinat, considerat drept adevăr de conștiința naivă. [...]

Exagerarea ce i s-ar putea reproșa lui Aristofan constă în faptul că el a împins această dialectică pînă la cele mai amare consecințe ale ei. Cu toate acestea, nu se poate spune că cu această reprezentare i s-ar fi făcut nedreptate lui Socrate. Aristofan nu e deloc nedrept, ba chiar trebuie să admirăm profunzimea cu care a recunoscut latura negativă a dialecticii lui Socrate (evident, de a o fi recunoscut în felul său) și faptul de a o fi înfățișat în culori atît de ferme. *(F.*, I, 397-400)

Socrate a refuzat să-și fixeze o pedeapsă, care putea fi amendă sau exil; dar el avea să aleagă între acestea și moarte. Socrate a refuzat să le aleagă pe cele dintîi, să se judece pe sine — cum cerea formalitatea —, fiindcă astfel, spunea el, și-ar fi recunoscut vina*. Dar nu mai era vorba de vină, ci numai de felul pedepsei.

* Xenofon, *Apol. Socrat.*, § 23.

Fără îndoială, acest refuz poate fi considerat ca măreție morală; pe de altă parte, însă, refuzul vine într-o oarecare măsură în contradicție cu ceea ce a spus mai tîrziu Socrate în închisoare: anume că el stă aici în închisoare fiindcă atenienilor le pare că e mai bine, precum și lui însuși, să se supună legilor; că el n-a voit să fugă. Dar prima ascultare de legi ar fi fost tocmai, deoarece fusese declarat vinovat, să respecte hotărîrea atenienilor și să-și recunoască vinovăția. În mod consecvent, el ar fi trebuit să-și dea seama că e mai bine să-și impună pedeapsa, deoarece prin aceasta el nu se supune numai legilor, ci, de asemenea, și sentinței judecății. Astfel o vedem la Sofocle pe cereasca Antigona, cea mai sublimă figură care a apărut vreodată pe pămînt, mergînd în întîmpinarea morții; în ultimele ei cuvinte ea admite:

Dacă așa le place zeilor,

*Să recunoaștem că, de vreme ce suferim, noi am greșit***. *(F.*, I, 419)

Povestirea frumoaselor scene ale ultimelor ceasuri ale vieții lui Socrate, povestire care ne-a rămas de la Platon, deși nu conține nimic extraordinar, ne înfățișează o icoană înălțătoare și va fi totdeauna reprezentarea unei fapte nobile. Ultima convorbire a lui Socrate este filozofie populară: despre nemurirea sufletului abia aici; Homer îl pune pe Ahile să spună în infern că ar prefera să fie slugă la cîmp decît să stea aici în infern; aceasta nu e nici o consolare! *(F.*, I, 421)

Ambii [adică Socrate și poporul atenian] sînt nevinovăția care e vinovată și își ispășește vina; și ar fi lipsită de spirit și de disprețuit dacă ea n-ar fi vină. Iată ceea ce avem aici, și nu de un nevinovat căruia îi merge

** Sofocle, *Antigona*, v. 925-926.

prost; acesta e un nerod. Avem de-a face cu o reprezentare plată cînd în tragedii apar tirani și nevinovați; goliciune supremă și lipsă de rațiune, fiindcă e pură accidentalitate. Un om mare v r e a să fie vinovat, ia asupra lui marele conflict; astfel a făcut Hristos, individualitatea lui s-a sfărîmat, a căzut jertfă, dar fapta lui a rămas, produsă tocmai prin el.

Astfel destinul lui Socrate este cu adevărat tragic. Tocmai în acesta stă destinul tragic general și moral: un drept intră în conflict cu alt drept — nu ca și cum numai unul dintre ele ar fi drept, iar celălalt nedrept, ci ambele sînt drept în mod opus și fiecare se lovește de celălalt, ambele suferă prejudicii și astfel ele și sînt justificate unul față de celălalt. *(F.*, I, 423)

DISOLUȚIA ROMANĂ

Genul de artă care îmbracă această formă a opoziției care izbucnește între subiectivitatea finită și realitatea exterioară degenerată este s a t i r a. *(E.*, I, 522)

Dar, întrucît disoluția idealului clasic, proces prozaic în ce privește conținutul lui, este ceea ce se anunță în genul satiric, nu trebuie să căutăm adevăratul teren al satirei în Grecia, țară a frumuseții. În forma în care tocmai am descris-o, satira le revine, propriu-zis, romanilor. Spiritul lumii romane este domnia abstracției, a legii moarte, ruinarea frumuseții și a moralității senine, reprimarea familiei, ca moralitate nemijlocită, naturală, în general sacrificarea individualității, care se devotează statului și-și găsește demnitatea-i rece și mulțumirea cuminte în ascultare de legea abstractă. Principiul acestei

virtuți politice — a cărei duritate rece își supune în exterioritate popoarele, în timp ce în interior dreptul formal se elaborează, cu o ascuțime asemănătoare, pînă la perfecție — este ostil adevăratei arte. Astfel, nici nu găsim în Roma artă frumoasă, liberă, mare. Sculptura și pictura, poezia epică, lirică și dramatică romanii le-au luat și le-au învățat de la greci. Este de remarcat faptul că ceea ce poate fi considerat ca indigen la romani sînt farse comice, cîntecele fasceniene și piesele atelane, în timp ce comediile mai dezvoltate, chiar și cele ale lui Plaut și, desigur, ale lui Terențiu, sînt împrumutate de la greci, fiind mai mult imitații decît producții independente. Enius lua deja și el din izvoare elene și a făcut mitologie prozaică. Proprii le sînt romanilor numai felurile de artă care în principiul lor sînt prozaice; de exemplu, poemul didactic — mai ales cînd are conținut moral și-și învelește reflexiile generale pe dinafară în podoabele versului, ale imaginilor, comparațiilor și ale unei dicțiuni frumoase sub aspect retoric; dar, înainte de toate, proprie le este romanilor satira. Spiritul unei nemulțumiri de lumea înconjurătoare este acela care în parte caută să se descarce în declamații găunoase. Această formă de artă în sine însăși prozaică poate deveni mai poetică numai în măsura în care ne înfățișează figura coruptă a realității în așa fel, încît această lume coruptă se năruie prin propria ei nebunie. Astfel, de exemplu Horațiu — care ca poet liric și-a asimilat cu totul felul și forma elenă a artei —, în scrisorile și satirele sale, și în cele unde este mai original, desenează o icoană vie a moravurilor timpului său, descriindu-ne acțiuni nebunești, care, lipsite de cumințenie în alegerea mijloacelor, se distrug prin ele însele. Dar nici aceasta nu este decît o bună dispoziție, desigur fină, rafinată, dar nu chiar poetică, care se mulțumește să ridiculizeze ceea ce este rău. La alții, dimpotrivă, reprezentarea abstractă a ceea ce este just și virtuos este

pusă direct față în față cu viciile; aici contrarietatea, supărarea, mînia și ura sînt acelea care se etalează în parte în forma vorbăriei abstracte despre virtute și înțelepciune, în parte își dau drumul, cu indignarea amară a unui suflet nobil, împotriva stricăciunii și a sclaviei timpurilor. Ori este dresată, în fața viciilor zilei, icoana vechilor moravuri, a vechii libertăți, a virtuților unei stări a lumii cu totul alta, aparținătoare trecutului. Și toate astea sînt făcute fără adevărată speranță sau credință, căci nu se găsește nimic opus nestatorniciei, vicisitudinilor, nevoilor și pericolelor proprii unui prezent rușinos decît ataraxia stoică și imperturbabilitatea interioară a sufletului virtuos. Această stare de nemulțumire se traduce într-un ton asemănător în parte și în istoriografia și în filozofia romană. Salustiu se dezlănțuie împotriva corupției moravurilor, corupție de care el însuși n-a rămas străin; Livius, în ciuda elegantei lui retorici, caută consolare și mulțumire în zugrăvirea timpurilor trecute; dar înainte de toate Tacitus este acela care, cu o sumbră dispoziție grandioasă și adîncă, fără declamație găunoasă, dezvelește, indignat și într-o formă extrem de intuitivă, răutățile timpului său. Printre satirici, Persius este deosebit de corosiv; e mai amar decît Iuvenal. Mai tîrziu, îl vedem, în sfîrșit, pe sirianul grec Lucian îndreptîndu-se cu o ușurătate senină împotriva a toate: eroi, filozofi, zei, și țintind mai ales în vechii zei eleni, în omenescul și în individualitatea lor. Totuși, flecărind, el se oprește adesea numai la exteriorul figurilor zeilor și al acțiunilor lor, devenind prin aceasta plictisitor, îndeosebi pentru noi. Fiindcă, dată fiind credința noastră, pe de o parte am terminat cu ceea ce vrea să distrugă Lucian, iar pe de altă parte, știm că aceste trăsături ale zeilor, privite din punctul de vedere al frumuseții lor, au, în ciuda glumelor și ironiilor lui Lucian, valoare veșnică. *(E.,* I, 523-525)

Caracterul lumii romane a fost o generalitate abstractă care, ca putere politică, a fost acea stăpînire rece în care a fost suprimată orice individualitate particulară, orice spirit individual al popoarelor și a fost nimicită orice frumusețe. Constatăm lipsă de orice viață; cultura romană este ea însăși o conștiință de sine lipsită de intimitate vie. Poezia ei nu este proprie — e împrumutată; tot astfel și filozofia. *(F.,* II, 138)

...mitologia grecilor și a romanilor [...] ajunge numai pînă la zeul frumos, pînă la opera de artă, dar frumosul însuși rămîne formă finită, care nu a ajuns însă să corespundă ideii libere. *(F.,* II, 144)

ROMANTICUL

...pe treapta artei romantice spiritul știe că adevărul său nu constă în cufundarea sa în corporalitate, ci, dimpotrivă, el devine sigur de adevărul său numai retrăgîndu-se din exterior în interiorul său și considerînd realitatea exterioară ca pe o existență ce nu-i este adecvată. Prin urmare, cu toate că acest conținut nou își ia asupra-i sarcina să îmbrace forma frumuseții, aceasta, luată în sensul de pînă acum, rămîne pentru el ceva subordonat, transformîndu-se în frumusețe s p i r i t u a l ă a ceea ce este în sine și pentru sine interior, în frumusețe a subiectivității spirituale infinite în sine. (*E.*, I, 527-528)

Adevăratul conținut al romanticului este interioritatea absolută, iar forma corespunzătoare acesteia este subiectivitatea spirituală ca sesizare a independenței și libertății sale. [...] În acest Panteon toți zeii sînt detronați, flacăra subiectivității i-a distrus și, în locul politeismului plastic, arta cunoaște acum numai u n Dumnezeu, u n spirit, o unică independență absolută... (*E.*, I, 528)

...figurilor sculpturii elene le lipsește expresia simplă a sufletului, lumina ochilor. Operele cele mai mari ale sculpturii frumoase sînt lipsite de privire, interiorul lor nu privește din ele ca interioritate conștientă de sine în acea concentrare spirituală pe care o exteriorizează ochiul. Această lumină a sufletului se află în afara lor și aparține spectatorului, care nu poate privi aceste figuri de la suflet la suflet, ochi în ochi. Dumnezeul artei romantice se prezintă însă ca unul care vede, se cunoaște pe sine, este, din punctul de vedere al interiorului său, subiectiv și-și deschide interiorului interiorul. (*E.*, I, 530)

Dar acest conținut [absolutul universal, conștient de sine însuși în om, *n.n.*] nu este produs de arta romantică î n t r u c î t e s t e a r t ă, cum era cazul în mare parte în arta simbolică și înainte de toate la forma clasică a artei și la zeii ei ideali. Cum am văzut deja mai înainte, arta romantică nu este instruire r e v e l a t o a r e c a a r t ă care ar oglindi pentru intuiție conținutul adevărului doar sub forma artei, ci conținutul există deja în prealabil pentru sine în afara domeniului artei, în reprezentare și în sentiment. Ca universală conștiință despre adevăr, r e l i g i a constituie aici în cu totul altă măsură p r e s u p o z i ț i e esențială pentru artă... (*E.*, I, 535)

Arta romantică nu mai are ca scop reprezentarea liberei vieți a existenței, cu calmul ei infinit și cu cufundarea sufletului în corporal, ea nu mai urmărește ținta de a înfățișa această v i a ț ă ca atare, viață adecvată conceptului ei celui mai propriu, ci întoarce spatele acestei culmi a frumuseții. Ea împletește interiorul cu elementele accidentale ale formației exterioare și acordă trăsăturilor marcate ale urîtului un cîmp nelimitat.

În arta romantică avem deci două lumi, pe de o parte, o împărăție a spiritului, desăvîrșită în sine. [...] Pe de altă parte, avem regnul exteriorului ca atare, care, desfăcut din uniunea lui strînsă cu spiritul, devine acum realitate cu totul empirică, față de forma căreia sufletul

este indiferent. [...] Dar tocmai pentru aceasta arta romantică și lasă din parte-i ca exteriorul să se reverse liber pentru sine, îngăduind să intre nestînjenit în reprezentarea artistică orice material... [...], material ce nu-și primește adevărata sa valoare decît cînd sufletul s-a încorporat în el pe sine și cînd el nu trebuie să exprime numai interiorul, ci intimitatea care, în loc să se contopească cu exteriorul, nu apare ca împăcată în sine decît cu sine însuși. (*E.*, I, 536-537)

...tonalitatea fundamentală a romanticului — fiindcă principiul acestuia îl constituie tocmai generalitatea tot mai mărită și adîncimea neîncetat activă a sufletului — este de natură muzicală, iar cînd avem conținut determinat al reprezentării — este de natură lirică. Liricul este pentru arta romantică oarecum trăsătura fundamentală elementară, este tonul pe care-l dau și epopeea și drama și care învelește ca un parfum general al sufletului chiar și operele artei plastice, fiindcă în arta romantică spiritul și sufletul vor să vorbească cu toate plăsmuirile lor spiritului și sufletului. (*E.*, I, 537)

...punctul final al romanticului în general este marcat de caracterul accidental al exteriorului, ca și al interiorului și de disocierea acestor laturi, disociere prin care arta se suprimă pe sine însăși, arătînd că este necesar pentru conștiință să-și cucerească pentru cuprinderea adevărului forme superioare celor pe care este în stare să i le ofere arta. (*E.*, I, 538)

a) Această istorie [a spiritului, *n.n.]* oferă tema fundamentală pentru arta religioasă romantică, însă temă pentru care arta, luată ca pură artă, este oarecum ceva de prisos, deoarece principalul rezidă aici în certitudinea interioară, în sentimentul și reprezentarea acestui adevăr etern, în credința ce-și dă sieși mărturie a adevărului

în sine și pentru sine, instalîndu-l prin aceasta în interiorul reprezentării. [...] Dar dacă ceea ce are importanță este conștiința adevărului, atunci frumusețea fenomenului și reprezentarea lui devine ceva secundar și mai indiferent, căci adevărul este prezent pentru conștiință și independent de artă.

b) Pe de altă parte însă, conținutul religios cuprinde totodată în sine însuși momentul prin care el nu numai că se face pe sine accesibil artei, ci, sub un anumit raport, chiar are nevoie de ea. [...] În această privință, arta oferă conștiinței intuitive pentru apariția lui Dumnezeu prezența specială a unei figuri reale individuale, o icoană concretă și a trăsăturilor exterioare ale evenimentelor în mijlocul cărora se desfășoară nașterea lui Hristos, viața și patimile lui, moartea, învierea și înălțarea de-a dreapta lui Dumnezeu, încît în general numai în artă se repetă cu o durată mereu nouă dispăruta apariție a lui Dumnezeu.

c) Dar, întrucît în această apariție accentul este pus pe faptul că Dumnezeu este în mod esențial un subiect individual, cu excluderea altor subiecte, și că el nu înfățișează numai unitatea subiectivității divine și umane în general, ci o înfățișează ca acest om, ies din nou în evidență aici în artă, din cauza conținutului însuși, toate laturile accidentalității și particularității existenței finite exterioare, particularități de care se curățise frumusețea pe culmea idealului clasic. Ceea ce conceptul liber al frumosului eliminase din sine ca inadecvat, adică neidealul, este aici acceptat în chip necesar și reprezentat intuitiv drept moment ce se desprinde din însuși conținutul operei de artă. (*E.*, I, 544-545)

Dreptul particularității subiectului de a fi satisfăcută, sau, ceea ce e același lucru, dreptul libertății subiective constituie punctul de întoarcere și punctul central în deosebirea dintre antichitate și timpurile

m o d e r n e. Acest drept este exprimat în infinitatea lui în creştinism, şi a fost făcut principiu real, universal, al unei forme noi a lumii. Între formaţiile mai apropiate ale acestuia sînt iubirea, romantismul, scopul fericirii veşnice a individului etc., apoi moralitatea şi conştiinţa morală, în sfîrşit, celelalte forme care, parte, se vor desprinde în cele ce urmează ca principiu al societăţii civile şi ca momente ale constituţiei politice, pe de altă parte, însă, se ivesc în general în istorie, în special în istoria artei, a ştiinţelor şi a filozofiei. *(D.*, 147-148)

Fără îndoială, însăşi religia creştină conţine în ea momentul artei, dar, în cursul dezvoltării ei, în „epoca luminilor", ea a atins o poziţie cînd gîndul, intelectul, a înlăturat elementul de care are absolută nevoie arta, adică figura omenească reală şi apariţia reală a lui Dumnezeu. Deorece figura omenească şi ceea ce ea exprimă şi spune, eveniment şi acţiune omenească, sentimente omeneşti, acestea toate sînt forma în care arta trebuie să prindă şi să reprezinte conţinutul spiritului. *(E.*, I, 516)

În ce măsură forma adecvată de înfăţişare a unui conţinut determinat este cea artistică sau, dată fiind natura lui, în ce măsură pretinde el o formă de reprezentare superioară, mai spirituală, vedem îndată, comparînd zeii eleni, de exemplu, cu Dumnezeu, aşa cum îşi concepe reprezentarea religioasă. *(E.*, I, 78)

Hristos biciuit, cu cununa de spini pe cap, ducînd crucea spre locul de execuţie, pironit de cruce, agonizînd în chinurile unei morţi încete şi dureroase, nu poate fi reprezentat în formele frumuseţii elene, ci, în aceste situaţii, ceea ce este superior este sfinţenia în sine, profunzimea interiorului, nemărginirea durerii şi, ca moment etern al spiritului, răbdarea resemnată şi calmul divin. Cercul mai larg din jurul acestei figuri îl formează în parte prieteni, în parte duşmani. Prietenii, de asemenea, nu sînt idealuri, ci, conform conceptului lor, indivizi particulari, oameni obişnuiţi, pe care suflul spiritului îi duce la Hristos. Iar inamicii sînt reprezentaţi ca răi în interiorul lor, întrucît ei se opun lui Dumnezeu, îl condamnă, îl batjocoresc, îl torturează, îl crucifică; reprezentarea răutăţii lăuntrice şi a duşmăniei faţă de Dumnezeu atrage după sine ca expresie exterioară grosolănia, barbaria, furia turbată şi deformarea figurii. Sub toate aceste raporturi, dacă e să facem comparaţie cu frumuseţea clasică, aici urîtul apare ca moment necesar. *(E.*, I, 547)

...moartea nu are pentru moartea clasică nici semnificaţia a f i r m a t i v ă care îi este conferită de arta romantică. Ceea ce numim noi nemurire nu era pentru greci ceva serios. Numai pentru reflexia de mai tîrziu a conştiinţei subiective, la Socrate are nemurirea un înţeles mai adînc şi mulţumeşte o trebuinţă mai evoluată. Cînd, de exemplu, Ulise *(Odiseea*, XI, v. 482-491) în infern îl consideră pe Ahile mai fericit decît pe toţi cei morţi înainte de el şi după el fiindcă, cinstit odinioară asemenea zeilor, el e acum domnitor peste cei morţi, Ahile — care, cum se ştie, preţuieşte foarte puţin această fericire — îi răspunde lui Ulise rugîndu-l să nu mai pronunţe nici un cuvînt de mîngîiere vorbind despre moarte, căci ar prefera să fie un argat care lucrează la cîmp, să fie sărac şi să slujească pentru plată la un bărbat sărac decît să domnească aici în infern peste toţi morţii aceştia. În arta romantică, dimpotrivă, moartea este numai o stingere lentă a sufletului natural şi a subiectivităţii finite, o stingere care se comportă negativ numai faţă de ceea ce este în sine însuşi negativ, suprimă ceea ce este lipsit de valoare şi, prin aceasta, mijloceşte liberarea spiritului de mărginire şi scindare, precum şi concilierea spirituală a subiectului cu absolutul. Pentru greci era afirmativă

numai viața unită cu existența naturală, exterioară, lumească, iar moartea era, din acest motiv, pură negație, disoluție a realității nemijlocite. În concepția romantică despre lume, moartea are însă semnificația negativității, adică negația negativului, convertindu-se din această cauză și în afirmativ, ca înviere a spiritului din pura lui naturalitate și din inadecvata lui finitate. *(E.*, I, 532-533)

În același timp, prin urmare tot după cruciade, asistăm și la începuturile artei, ale picturii; încă pe timpul cruciadelor se ivise o poezie originală. Spiritul, negăsindu-și nici o îndestulare, își crea prin fantezie imagini mai frumoase, într-o modalitate mai liniștită și mai liberă decît le oferea realitatea. *(I.*, 374)

Omul a fost împins în interiorul său, în abstract, iar spiritualul a fost privit ca deosebit de cele lumești. Conștiința trezită a subiectivității omului, a interiorității voinței sale a adus cu sine credința în *rău* ca fiind o uriașă putere în lumina laică. [...] Astfel s-a născut acea vestită istorie a lui Faust care din dezgust pentru știința teoretică s-a aruncat în brațele plăcerilor lumești cumpărîndu-și, în schimbul pierderii fericirii sale veșnice, toate splendorile lumii. Faust s-ar fi înfruptat astfel — spune poetul — din bogățiile și plăcerile lumești... *(I.*, 395-396)

În arta romantică, este adevărat, ruptura și disonanța interiorului sînt mai mari, după cum, în general, în această artă opozițiile reprezentate se adîncesc, iar ruptura lor poate fi ferm reținută. [...] Cu toate că în arta romantică suferința și durerea afectează mai adînc decît la antici, intimitatea spirituală, buna dispoziție în resemnare, fericirea în durere, extazul suferinței, ba chiar și voluptatea torturii pot fi reprezentate și în această artă. Pînă și în serioasa muzică religioasă italiană pătrunde expresia tînguirii, această plăcere și transfigurare a durerii. În arta romantică, această expresie este în general surîsul printre

lacrimi. Lacrimile aparțin durerii, surîsul seninătății, și astfel surîsul în mijlocul plînsului semnifică această stare de împăcare în sine în mijlocul chinului și al suferinței. Fără îndoială, surîsul nu este voie să fie simplă înduioșare sentimentală, să fie o vanitate a subiectului și o poză frumoasă în fața micilor meschinării și a micilor sentimente subiective, ci el trebuie să apară ca înțelegere și libertate a frumosului în ciuda oricărei dureri, așa cum se spune în cîntecele lui Cid despre Ximena: „cît era ea de frumoasă în lacrimi!". [...]

Rîsul și plînsul pot fi însă despărțite în chip abstract și au și fost în mod fals întrebuințate în forma aceasta abstractă, ca, de exemplu, în corul din *Freischütz* de Weber. În general, rîsul este izbucnire, care însă nu este permis să fie nestăpînită dacă nu vrem să piară idealul. Același caracter abstract îl are de asemenea rîsul într-un duet din *Oberon* de Weber, unde te poate cuprinde teama și mila pentru pieptul cîntăreței. Cu totul altfel te emoționează, din contră, rîsul de neuitat al zeilor homerici, care izbucnește din calmul fericit al zeilor și este numai seninătate, și nu abstractă veselie lipsită de măsură. Pe de altă parte, tot atît de puțin îi este îngăduit plînsului să se introducă în opera de artă ideală ca tînguire neînfrînată, așa cum putem auzi iarăși, de exemplu, în *Freischütz* de Weber o astfel de abstractă lipsă de consolare. În muzică, în general, cîntecul trebuie să te facă să simți plăcerea și bucuria ciocîrliei care cîntă liberă în văzduh; aclamarea durerii și a bucuriei încă nu creează muzică, ci chiar și în suferință tonul dulce al tînguirii trebuie să fie acela care străbate durerea și o transfigurează, încît să ți se pară că face să suferi în felul acesta spre a auzi o astfel de tînguire. Aceasta este dulcea melodie, cîntecul, în orice artă. *(E.*, I, 164-165)

Acestea sînt marile motive ale artei, eternele raporturi religioase și morale: familie, patrie, stat, biserică, glorie,

prietenie, stare socială, demnitate; în lumea romanticului, îndeosebi onoarea și iubirea etc. *(E.,* I, 225)

...putem indica iubirea ca ideal al artei romantice în sfera religioasă a acesteia. Iubirea este frumusețea spirituală ca atare. Idealul clasic înseamnă și mijlocirea și concilierea spiritului cu al său altceva. Aici acest altceva al spiritului era însă exteriorul pătruns de el, era organismul lui corporal. Dimpotrivă, în iubire acest altceva al spiritului nu este materialul, ci acest altceva este el însuși o conștiință spirituală, un alt subiect, și astfel spiritul este realizat pentru sine însuși în cuprinsul proprietății sale, în elementul lui cel mai propriu. *(E.,* I, 549-550)

...trei sînt principalele sentimente ce se potențează pentru subiect pînă la infinitatea acestei subiectivități [romantice, *n.n.*]: onoarea subiectivă, iubirea și fidelitatea. [...]

Aceste trei laturi, împreună și împletite una cu alta, formează — în afară de relațiile religioase care pot interveni în cuprinsul lor— conținutul principal al cavalerismului și constituie înaintarea necesară de la principiul interiorului religios la pătrunderea acestuia în viața spirituală lumească, în al cărei domeniu arta romantică cîștigă acum o poziție din care ea poate crea independent, din sine însăși, și poate fi frumusețe oarecum mai liberă. Deoarece ea se găsește aici liberă la mijloc între conținutul absolut al reprezentărilor religioase ferme pentru sine și particularitățile pestrițe și limitările proprii finitului și lumescului. Dintre diversele arte, îndeosebi poezia este aceea care a știut să pună stăpînire cel mai potrivit pe acest material, fiindcă ea este cea mai capabilă să exprime interioritatea preocupată numai de sine și scopurile și evenimentele acesteia. *(E.,* I, 563)

Această formă a artei romantice este la ea acasă în două emisfere: în Apus, în această descindere a spiritului în interiorul subiectiv al său, și în Răsărit, în această primă expansiune a conștiinței ce s-a deschis pentru a se libera de finit. În Apus, poezia se bazează pe sufletul care s-a retras în sine, care și-a devenit sieși centru pentru sine, dar care nu posedă lumescul decît ca pe o parte a poziției sale, ca pe una dintre laturi, deasupra căreia se află încă o lume mai înaltă, lumea credinței. În Răsărit, înainte de toate arabul este acela care, asemenea unui punct care nu are înaintea lui nimic altceva la început decît deșertul său uscat și cerul, se ridică plin de putere de viață la strălucirea primei expansiuni a lumescului și care, pe lîngă aceasta, își păstrează în același timp și libertatea interioară. *(E.,* I, 566)

...onoarea poate deveni și ceva cu totul formal și lipsit de conținut, în măsura în care ea nu conține nimic altceva decît eul meu sec, care pentru sine este infinit, sau cînd ea încorporează în sine ca obligatoriu un conținut cu totul rău. În acest caz, onoarea rămîne, îndeosebi în reprezentări dramatice, un subiect absolut rece și mort... [...] Mai ales spaniolii au dezvoltat în poezia lor dramatică cazuistica aceasta a reflexiei asupra unor anumite aspecte ale onoarei, punîndu-le, sub formă de raționamente, în gura eroilor onoarei lor. [...] Adesea și în dramele franceze onoarea seacă, abstractă pentru sine, este ceea ce trebuie să constituie interesul principal, *Alarcos* al domnului Friedrich von Schlegel se reduce însă și în mai mare măsură la acest element rece ca gheața și mort... *(E.,* I, 568-569)

În forma acestei infinități subiective a sentimentului nu este întîlnită iubirea în arta clasică, și aici ea apare în general numai ca un moment secundar pentru reprezentarea artistică, sau numai sub aspectul plăcerii sen-

sibile. În Homer, fie că nu se pune prea mare greutate pe acest sentiment, fie că se înfățișează în forma lui cea mai demnă drept căsnicie în cercul vieții de familie, cum apare iubirea în figura Penelopei; ca îngrijorare a soției și a mamei, la Andromaca, sau în alte relații morale. Dimpotrivă, legătura lui Paris cu Elena este recunoscută drept imorală și drept cauză a groazelor și lipsurilor războiului troian; iar iubirea lui Ahile pentru Brizeis nu are profunzime de sentiment și interioritate, deoarece Brizeis este o sclavă la discreția voinței eroului. În odele poetei Safo, fără îndoială, limbajul iubirii se potențează în însuflețire lirică, dar este mai mult căldura mistuitoare a sîngelui ce-și găsește în ele expresie decît intimitatea inimii și a sufletului subiectiv. Pe de altă parte, în micile și grațioasele cîntece ale lui Anacreon iubirea este o plăcere senină, generală. Fără infinitele suferințe, fără a pune stăpînire pe întreaga existență, fără a deveni devotament pios al unui suflet opresat care se topește în tăcere, ea se îndreaptă veselă spre plăcerea nemijlocită ca spre un lucru nevinovat, ce se aranjează așa sau altfel și în legătură cu care infinita importanță de a iubi tocmai această fată, și nu pe alta este tot atît de puțin luată în considerare pe cît de puțin se ține seama de părerea călugărească de a renunța cu totul la relația sexuală. Marea tragedie a celor vechi de asemenea nu cunoaște pasiunea iubirii în înțelesul ei romantic. Mai ales la Eschil și la Sofocle ea nu revendică pentru sine interes esențial. Deoarece, deși Antigona este destinată lui Hemon de soție, iar acesta se angajează în fața tatălui său să îngrijească de Antigona, ba chiar se sinucide din cauza ei fiindcă nu e în stare s-o salveze, totuși în fața lui Creon el nu invocă decît motive obiective, și nu puterea subiectivă a pasiunii sale, pe care el nici nu o simte în felul unui îndrăgostit modern interiorizat. În *Fedra*, de exemplu,

Euripide deja tratează iubirea drept un patos mai esențial, dar și aici ea se înfățișează ca rătăcire criminală a sîngelui, ca patimă a simțurilor provocată de Venus care vrea să-l piardă pe Hippolit fiindcă nu vrea să-i aducă sacrificii. Tot astfel *Venus* de la Villa Medici este, fără îndoială, o imagine plastică a iubirii, împotriva grației căreia și a elaborării figurii nu se poate spune nimic, dar din care lipsește cu desăvîrșire expresia interiorității, așa cum o pretinde arta romantică. Același caz îl avem în poezia romană, unde iubirea, după dispariția republicii și a severității vieții morale, se înfățișează mai mult sau mai puțin ca plăcere a simțurilor. Dimpotrivă, pe Petrarca, deși el însuși și-a considerat sonetele drept joc, întemeindu-și gloria pe poeziile și operele latine, l-a făcut nemuritor tocmai acea iubire produs al imaginației, care, sub cerul Italiei, în căldura sufletului umblat în școala artei, se înfrățea cu religia. Înălțarea lui Dante a plecat și ea de la iubirea lui pentru Beatrice, iubire care la el s-a transfigurat apoi în iubire religioasă, în timp ce vitejia și îndrăzneala lui s-au ridicat pînă la puterea unei concepții religioase despre artă prin care s-a făcut — ceea ce nimeni n-ar fi cutezat — judecător universal peste oameni, așezîndu-i în iad, în purgatoriu și în rai. Ca imagine opusă acestei elevații, Boccaccio reprezintă iubirea în parte ca pasiune violentă, în parte ca ușuratică de tot, lipsită de moralitate, în timp ce înfățișează înaintea ochilor, în variatele lui nuvele, moravurile epocii și ale țării sale. În cîntecele trubadurilor germani, iubirea se înfățișează plină de sentiment, delicată, fără bogăție imaginativă, jucăușă, melancolică, monotonă, uniformă. La spanioli ea se prezintă plină de fantezie în expresie, cavalerească, uneori subtilă în descoperirea și apărarea drepturilor și îndatoririlor ei, ca o chestiune personală de onoare, dar și aici exaltată și în suprema ei strălucire.

Mai tîrziu, la francezi, iubirea devine, dimpotrivă, galantă, înclinînd mai mult spre vanitate, devine un sentiment t r a n s f o r m a t în poezie, adesea foarte spiritual, cu ajutorul unei sofistici ingenioase; apoi, cînd plăcere senzuală fără pasiune, cînd pasiune lipsită de plăcere, sentiment și susceptibilitate sublimate, încărcate de reflexie. (*E.*, I, 572-574)

...iubirea posedă în ea, fără îndoială, o mare calitate, întrucît ea nu rămîne în general numai înclinare sexuală, ci, în dragoste, un suflet bogat, frumos, nobil se dăruiește pe sine și, pentru unirea cu altul, trăiește, e activ, viteaz, gata de jertfă etc. Iubirea romantică își are însă în același timp și m a r g i n e a ei. Anume, ceea ce lipsește conținutului ei este u n i v e r s a l i t a t e a existentă în sine și pentru sine. Ea este numai sentimentul p e r s o n a l al subiectului individual, sentiment ce nu se arată determinat de interesele eterne și de conținutul obiectiv al existenței omenești, de familie, de scopuri politice, de patrie, de obligații profesionale și de ale poziției sociale, de ale libertății și religiozității, ci este plin numai de eul propriu, eu care vrea să primească înapoi sentimentul, răsfrînt în alt eu. Acest conținut al intimității — ea însăși încă formală — nu corespunde cu adevărat totalității ce trebuie să fie în sine un individ concret. [...] În iubirea romantică [...] totul se învîrtește în jurul faptului că a c e s t a o iubește tocmai p e a c e a s t a, și a c e a s t a p e a c e s t a. [...] Fără îndoială, în această poziție sînt recunoscute libertatea superioară a subiectivității și dreptul ei absolut de alegere, libertatea de a nu fi supusă pur și simplu, ca Fedra lui Euripide, unui patos, unei zeități; dar din cauza unei voințe absolut individuale din care purcede, alegerea se înfățișează în același timp drept egoism și încăpățînare a particularității.

Din această cauză conflictele iubirii, îndeosebi cînd ea este arătată luptînd împotriva unor interese substanțiale, păstrează totdeauna o latură de accidentalitate și de neîndreptățire, subiectivitatea ca atare fiind aceea care, cu pretențiile ei nevalabile în sine și pentru sine, se opune la ceea ce, dată fiind propria sa esențialitate, trebuie să pretindă să fie recunoscut. Indivizii înaltei tragedii a celor vechi: Agamemnon, Clitemnestra, Oreste, Edip, Antigona, Creon etc. au desigur și ei un scop individual, dar substanțialul, patosul ce-i mînă, fiind conținut al acțiunii lor, este justificat în mod absolut și tocmai pentru acest motiv și prezintă el în sine acest interes general. [...] Însă aceste suferințe ale iubirii, aceste speranțe care nu se realizează, în general această stare de îndrăgostit, aceste dureri nesfîrșite pe care le simte cel ce iubește, această fericire fără margini pe care acesta și-o reprezintă nu sînt interese generale în ele însele, ci sînt ceva ce-l privește numai pe el. [...] ...iar noi ne vedem nevoiți, prin urmare, să arătăm interes pentru suprema formă de accidentalitate, pentru arbitrarul subiectivității care nu are nici o lărgime și nici o generalitate. De aici răceala ce ne pătrunde la reprezentarea unei astfel de pasiuni, în ciuda căldurii acesteia. (*E.*, I, 575-577)

...interiorul romantic se poate manifesta în t o a t e c i r c u m s t a n ț e l e, în mii și mii de situații, de stări și relații, de rătăciri și complicații, de conflicte și satisfacții, deoarece este căutată și are valabilitate numai forma ce și-o dă acest interior lui însuși în chip subiectiv, numai felul de a recepta și de a se exterioriza al sufletului, nu și un conținut valoros în sine și pentru sine. De aceea în reprezentările artei romantice totul își găsește loc, toate sferele și fenomenele vieții, ceea ce este mare de tot și ceea ce este mic de tot, ceea ce e sublim și ceea ce e cu totul neînsemnat, moralitatea, imoralitatea și răul și, cu cît

se laicizează mai mult arta, cu atît mai mult se instalează ea în sfera lucrurilor mici ale lumii, le dă preferință, le conferă valabilitatea desăvîrșită, iar artistul se simte bine cînd le reprezintă așa cum sînt. Așa se prezintă lucrurile, de exemplu, la Shakespeare, fiindcă la el, în general, acțiunile se desfășoară în mijlocul celor mai mici lucruri ce au legătură cu ele, fărîmițîndu-se și împrăștiindu-se într-un cerc întreg de întîmplări, de accidente; la el toate stările au importanță, alături de cele mai înalte regiuni și cele mai însemnate interese se găsesc cele mai lipsite de însemnătate și mai secundare. [...]

În cuprinsul acestui caracter accidental al obiectelor — care sînt reprezentate în parte, desigur, drept simplu mediu pentru un conținut în sine însuși de mare însemnătate, dar care sînt înfățișate în parte și în mod independent — devine evidentă d e c a d e n ț a artei romantice [...] Anume, pe de o parte, se prezintă realitatea concretă, cu o b i e c t i v i t a t e a ei p r o z a i c ă, dacă o considerăm din punctul de vedere al idealului; conținutul vieții obișnuite, de toate zilele, care nu este concepută în substanța ei, conținînd elemente morale și divine, ci este privită sub aspectul caracterului ei schimbător și trecător; pe de altă parte, avem s u b i e c t i v i t a t e a, care, cu sentimentele și felul ei de a vedea, cu dreptul și puterea spiritului ei, știe să se ridice spre a deveni stăpînă a întregii realități; subiectivitatea care nu lasă nimic să rămînă cu legăturile lui obișnuite și cu valoarea ce o are pentru conștiința obișnuită și care se mulțumește numai atunci cînd tot ceea ce este încorporat în acest domeniu se dovedește, prin forma și poziția ce i le conferă opinia subiectivă, capriciul, genialitatea, a fi dizolvabil, iar pentru intuiție și sentiment, dizolvat. (*E.*, I, 603-604)

În poezie este înfățișată viața casnică obișnuită — care are drept substanță a ei onestitatea, experiența lucrurilor

și morala zilei — în complicații sociale curente, în scene și figuri luate din păturile sociale mijlocii și de jos. La francezi, mai cu seamă Diderot a insistat în sensul acesta asupra naturaleței și imitării a ceea ce este dat. Printre noi germanii, Goethe și Schiller au fost, în schimb, cei ce s-au angajat, într-un înțeles superior, pe un drum asemănător în tinerețea lor; dar, înăuntrul acestei naturalețe vii și al acestor particularități, ei au căutat un conținut mai profund și conflicte esențiale, pline de interes, în timp ce mai ales Kotzebue și Iffland — unul cu o viteză superficială a concepției și a producției, celălalt cu precizie mai serioasă și cu o moralitate de mic-burghez — au făcut, cu simț puțin pentru adevărata poezie, portretul vieții zilnice a timpului lor, cu relațiile ei prozaice și strîmte. În general însă, arta noastră a adoptat foarte bucuros acest ton, deși foarte tîrziu, realizînd sub acest raport o virtuozitate. (*E.*, I, 606)

Dacă arta clasică, potrivit idealului ei, nu plăsmuiește în esență decît ceea ce este substanțial, aici [pictura de gen olandeză, *n.n.*] este prinsă și reprezentată intuitiv natura schimbătoare în exteriorizările ei fugitive: cursul iute al apei, o cădere de apă, valuri spumegînde ale mării, o natură moartă cu strălucirea întîmplătoare a paharelor, a farfuriilor etc.; forma exterioară a realității spirituale în situațiile cele mai particulare: o femeie care bagă în ac firul de ață la lumină, un popas de bandiți care face mișcări accidentale, tot ce e mai instantaneu într-un gen care dispare într-o clipă, rîsul și chicotitul unui țăran, iată în ceea ce Ostade, Teniers, Steen sînt maeștri! Avem aici un triumf al artei asupra a ceea ce este trecător, triumf prin care substanțialul este oarecum înșelat în puterea lui asupra accidentalului și efemerului. (*E.*, I, 608)

...Jean Paul este la noi un umorist iubit, cu toate că el este mai bizar decît toți ceilalți în unirea barocă a tot ceea ce obiectiv e mai îndepărtat și prin aruncarea claie peste grămadă a unor obiecte aduse în relație în chip absolut subiectiv. Istoria, conținutul și mersul evenimentelor sînt ceea ce e mai puțin interesant în romanele sale. Principalul rămîne acel du-te-vino al umorului care se folosește de conținut numai pentru a-și afirma în legătură cu el subiectiva sa ieșire spirituală. Prin această raportare și înlănțuire a unui material adunat din toate regiunile lumii și din toate domeniile realității, umoristicul se întoarce oarecum înapoi la simbolic, unde semnificația și figura sînt de asemenea una în afara celeilalte, numai că acum pura subiectivitate a poetului este aceea care comandă peste material, ca și peste semnificație, juxtapunîndu-le în chip straniu. Dar o astfel de serie de idei capricioase obosește curînd, mai ales cînd ni se pretinde să ne transpunem cu reprezentarea noastră în interiorul combinațiilor adesea greu de ghicit care i-au venit întîmplător în minte poetului. Îndeosebi la Jean Paul, metaforele, spiritele, glumele, comparațiile se omoară una pe alta, nu vezi ieșind nimic, ci totul numai distonînd. Dar ceea ce trebuie să intre în disoluție e nevoie să se fi dezvoltat în prealabil și să se fi pregătit. Pe de altă parte, cînd subiectul nu are în sine sîmburele și consistența unei naturi sufletești pline de adevărată subiectivitate, umorul alunecă ușor în sentimental și susceptibil, pentru care tot Jean Paul ne oferă exemplu. *(E.,* I, 610-611)

...decadența artei a constat, pe de o parte, mai ales în reproducerea exteriorului obiectiv în formele lui accidentale, pe de altă parte, în umor ca eliberare a subiectivității în formele ei interioare accidentale. *(E.,* I, 618)

Nu trebuie însă să considerăm acest fapt [sfîrșitul formei romantice a artei, *n.n.*] ca pe o simplă nenorocire întîmplătoare de care ar fi fost lovită arta din exterior, din cauza mizeriei timpurilor, a prozei lor, a lipsei de interes etc., ci acțiunea, dezvoltarea artei însăși este aceea care, dînd formă obiectivă materialului ce-i este ei însăși imanent și elaborîndu-l intuitiv, aduce chiar pe calea aceasta, cu fiecare pas înainte, o contribuție la liberarea artei de conținutul reprezentat de ea. Ceea ce ne înfățișează arta sau gîndirea ca obiect în chip atît de complex în fața ochilor noștri trupești sau sufletești, încît conținutul este epuizat, totul fiind exteriorizat și nemairămînînd nimic obscur și interior, nu mai prezintă interes absolut, căci interesul nu se trezește decît în legătură cu o activitate vie, proaspătă. Spiritul se străduiește în jurul obiectelor numai atîta timp cît mai există ceva ascuns în ele, ceva nerevelat. Acesta este cazul atîta timp cît materialul este încă identic cu noi. Dar cînd arta a revelat pe toate laturile lor esențialele concepții despre lume cuprinse în conceptul ei, precum și sfera conținutului aparținător acestor concepții despre lume, ea s-a dezbărat de acest conținut, destinat de fiecare dată pentru un anumit popor, pentru o anumită epocă, iar nevoia adevărată de a-l relua se trezește numai o dată cu nevoia de a se ridica împotriva conținutului care pînă aici era singur valabil; ca, de exemplu, în Grecia, unde Aristofan s-a ridicat împotriva timpului său, ori Lucian care s-a ridicat împotriva întregului trecut al elenilor; sau, în Italia și în Spania, Ariosto și Cervantes, la sfîrșitul evului mediu, începură să se îndrepte contra cavalerismului.

[...] În zilele noastre, aproape la toate popoarele, cultura reflexiei, critica, iar la noi germanii libertatea gîndirii au pus stăpînire și pe artiști, făcînd din ei, după ce

au fost parcurse şi diferitele stadii necesare ale formei romantice a artei, aşa-zicînd *tabula rasa* în ce priveşte materia şi forma producţiei lor.

[...] Prin urmare, artistul se găseşte deasupra formelor şi a formaţiilor consacrate, determinate, mişcîndu-se liber pentru sine, neatîrnător de conţinutul şi felul de a vedea în care odinioară erau prezente înaintea ochilor conştiinţei sacrul şi veşnicul. Nici un conţinut, nici o formă nu mai sînt nemijlocit identice cu intimitatea, cu n a t u r a, cu fiinţa subconştientă şi substanţială a artistului. Orice materie, orice subiect îi poate fi indiferent dacă nu e în contradicţie cu legea formală de a fi în general frumos şi potrivit pentru a fi tratat artistic. Nu există în ziua de azi nici o materie care s-ar afla în sine şi pentru sine deasupra acestei relativităţi, cel puţin nu există nevoia absolută ca el să fie reprezentat de către a r t ă. De aceea artistul se comportă în general faţă de conţinutul pe care-l elaborează oarecum ca un autor dramatic care prezintă şi expune pe scenă personaje străine, alte persoane. *(E.*, I, 613-615)

Dată fiind această abundenţă şi varietate a materiilor, trebuie să fie formulată înainte de toate exigenţa ca, în privinţa modului lor de a fi tratate, pretutindenea să fie pus în lumină felul actual de a fi al spiritului. Artistul modern poate, evident, să se alăture la cei vechi şi la cei mai vechi ; a fi fiu al lui Homer, chiar şi numai cel din urmă fiu al lui Homer, este frumos ; şi chiar şi creaţii care oglindesc spiritul medieval al artei romantice îşi au meritele lor. Dar altceva este această valabilitate universală, profunzime şi particularitate a unei materii oarecare şi iarăşi altceva este modul ei de a fi tratată. Nici un Homer şi nici un Sofocle, nici un Dante, Ariosto sau

Shakespeare nu se mai pot naşte în epoca noastră ; ceea ce a fost cîntat atît de măreţ, ceea ce a fost exprimat atît de liber s-a exprimat. Toate acestea sînt subiecte şi moduri de a le privi şi concepe al căror cîntec a amuţit. Numai prezentul este proaspăt, restul este şters şi mai şters. [...] Apariţia şi acţiunea omenescului nepieritor, cu semnificaţiile lui cele mai multilaterale şi cu infinita lui dezvoltare în toate direcţiile, sînt ceea ce în acest recipient al situaţiilor şi sentimentelor omeneşti poate constitui acum conţinutul absolut al artei noastre. *(E.,* I, 617-618)



CUPRINS

FRUMOSUL ARTISTIC
(generalul)

DEZVOLTAREA SPIRITULUI ARTEI
(sistematizări introductive)

FORMELE FRUMOSULUI ARTISTIC
(particularul)